
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01056442 5

LA BATAILLE RÉALISTE

ÉMILE BOUVIER
Ancien élève de l'École normale supérieure
Pensionnaire de la Fondation Thiers

La Bataille Réaliste

(1844-1857)

PRÉFACE DE G. LANSON

Champfleury — La Bohème — Courbet
Max Büchon — Dupont — Mathieu
Le Cénacle réaliste



PARIS
FONTEMOING & Cie, ÉDITEURS
4, RUE LE GOFF, 4





PRÉFACE

Le nom de Champfleury ne dit pas grand'chose aux jeunes gens d'aujourd'hui, même lettrés. Je ne sais si on le lit encore ; mais, à coup sûr, pour personne il n'est un maître ; personne ne va chercher chez lui une culture, une direction, ou, comme aiment à dire actuellement les plus anarchiques littérateurs, une discipline.

Prendre Champfleury pour matière d'étude, c'est donc au premier abord prendre un sujet un peu mince et de pure curiosité. Cependant M. Bouvier ne s'est pas trompé en le choisissant, et un flair auquel on reconnaît le vrai critique l'a jeté sur une bonne piste. Quelle que puisse être la valeur esthétique de son œuvre, le rôle historique de Champfleury présente un intérêt qui la dépasse infiniment. Celui qui s'arrête à regarder cet écrivain presque oublié se voit porté au centre d'un vaste sujet. Champfleury fut pour un temps un chef d'école ; il prit la tête d'un grand mouvement, et si la force qui mena la littérature du romantisme au réalisme n'est pas en lui, du moins il fut le premier qui descendit résolument le courant et hissa le pavillon nouveau.

Voilà où consiste l'importance capitale d'une étude sur Champfleury : elle fournit le meilleur point de vue d'où l'on puisse observer la crise qui, vers le milieu du dix-

neuvième siècle, transforma et renouvela l'inspiration littéraire dans tous les genres, et surtout dans le roman.

Les années 1840-1850, jusqu'ici, demeuraient pour nous bien confuses et comme noyées dans la brume. Elles disparaissaient presque dans les simplifications rigoureuses des grandes synthèses, tandis que les monographies et les travaux particuliers ne présentaient qu'un fouillis de détails et pas de grandes lignes[1].

On voyait bien, en poésie, dans le silence de Lamartine, de Vigny, de Victor Hugo, de Musset, le romantisme évoluer vers la fantaisie, et de là vers l'impassibilite parnassienne, avec la jeune génération qui s'avançait sur le devant de la scène.

On voyait, au théâtre, le romantisme mis en échec par la chute des Burgraves *et le triomphe de* Lucrèce, *et l'école du Bon sens offrir à l'esprit bourgeois sa revanche sur la folie tout à la fois et sur la poésie du drame de 1830.*

On voyait, dans le roman et la nouvelle, le romantisme, tiraillé entre l'art social et l'art pour l'art, s'égarer dans toutes les voies qui éloignaient de la nature, propagande de doctrine, sentimentalité optimiste, jeux de la fantaisie et du rêve : et Balzac seul offrait l'exemple d'une puissante invention réaliste à une génération encore incapable d'en profiter.

Les lettrés qui réfléchissaient, apercevant dans les années 1850-1880, avec l'essor du naturalisme et du Parnasse, celui de la critique de Taine et de Renan, de l'histoire de Fustel de Coulanges, reliaient tous ces faits simultanés par un lien logique et y voyaient des effets

[1] *L'ouvrage de M. Martino sur le Roman du second empire, dont les premiers chapitres touchent une partie du sujet de M. Bouvier, a paru pendant l'impression de ce volume.*

parallèles de l'esprit scientifique, exact, positif, expérimental et objectif. Le mouvement du siècle se figurait par une ligne très nette et très simple : à la liberté romantique qui dispensa le sentiment individuel de toute loi, succédait la discipline scientifique qui, sous des noms divers selon les genres, soumettait partout les préférences personnelles à la vérité du fait, et substituait, ou du moins subordonnait, l'imagination à l'observation.

Le travail de M. Bouvier nous oblige à reformer cette représentation trop simplifiée et trop abstraite. Les constructions rigides et systématiques qui font tout sortir d'une cause unique, sont presque toujours les tours de force d'un esprit qui invente d'abord l'idée et fait ensuite appel aux faits pour l'illustrer. M. Bouvier appartient à une école qui s'efforce en tout sujet de considérer le plus grand nombre possible de faits. L'interprétation se propose, non pas de supprimer la riche confusion de l'histoire, mais de l'ordonner et de l'éclairer. Cette érudition patiente, et toujours au service de l'intelligence (comme doit être toute érudition), nous présente une image de la réalité plus nuancée, plus complexe et plus rapprochée de la vie. Elle repère, dans ce travail, et fait reparaître une des grandes voies par lesquelles se fit le passage du romantisme au naturalisme.

Rien de plus paradoxal à première vue que cet enchaînement.

Dans les salles de rédaction des petits journaux satiriques, dans le monde de la bohème, où l'on adore tout ce qui peut narguer, ahurir et choquer le bourgeois, où l'on cultive l'outrance et l'excentricité, le romantisme devient l'école de la fantaisie. C'est de là que sort Champfleury, et qu'il fait sortir le réalisme. Et ce n'est pas par une de

ces conversions qui font renier à un homme ses dieux d'hier. Non : ce sera par une lente évolution qui, sans jamais rompre l'attache au point de départ, portera peu à peu l'artiste vers un idéal en apparence contraire à celui de sa jeunesse.

Comment le réaliste s'éveilla-t-il dans le fantaisiste, et comment parvint-il, sans le supprimer, à le dominer? L'agent actif de la transformation est sans doute ici, comme toujours, le tempérament; mais les causes occasionnelles de son activité sont multiples, et M. Bouvier les découvre l'une après l'autre par une ingénieuse et méthodique recherche. Il nous montre l'intelligence impressionnable de Champfleury tour à tour influencée par Balzac, par la caricature de Daumier, par les Allemands, humoristes comme Hoffmann et Heine, poètes et romanciers rustiques comme Hebel et Auerbach, par les chansonniers Dupont et Mathieu, par les paysagistes de l'école de Fontainebleau, par Bonvin et surtout par Courbet; mais est-ce bien tout? Est-on jamais sûr en histoire littéraire que l'on tient tous les antécédents d'un effet? Et M. Bouvier montre en effet que, du fond du passé, Diderot vient apporter l'impression de sa critique d'art, de son réalisme scénique et de ses romans. Sur chacune de ces influences, on trouve dans son livre les plus curieuses et délicates précisions.

Le réalisme de Champfleury se ressentira toujours de ses origines : il sera vraiment le prolongement en même temps que la correction du romantisme fantaisiste. Et de là le caractère nettement marqué qu'il revêt : il est purement esthétique, nullement scientifique. Il maintient la littérature dans la classe des beaux-arts et ne l'assimile point aux sciences naturelles et expérimentales. Il ne se

rattache à aucun système de philosophie générale, à aucune affirmation de méthode positive; il ne se rapporte qu'à une conception de l'art; il ne regarde que le devoir de l'artiste en face de la nature, il définit le rapport nécessaire de l'œuvre au modèle. Le romancier n'est pas un philosophe, ni un physicien, ni un chimiste : c'est un peintre ; il ne fait pas des « expériences », mais des tableaux.

C'est assez pour que Champfleury trouve quelques-uns des principes essentiels du naturalisme scientifique : impersonnalité, refus d'appliquer l'œuvre d'art à une fin morale ou sociale, goût des sujets modernes et vulgaires, ou même des modèles laids. Comme d'ailleurs la plupart des naturalistes et parnassiens, il a conservé religieusement quelques manies romantiques dont les fantaisistes avaient fait les principes de leur conscience artistique : haine du bourgeois, mépris de la civilisation industrielle, du travail utile et de la vie régulière, sympathie pour les déclassés, les excentriques, les réfractaires et les nomades.

Le tort de Champfleury fut de manquer de génie. Mais il eut aussi le malheur de recevoir l'influence romantique par l'intermédiaire des fantaisistes : c'est-à-dire qu'il ne connut que le romantisme dégénéré, rapetissé et presque « vidé ». Il n'eut pas la force de remonter aux sources, d'aller chercher chez les maîtres le secret du grand art. Mais était-il bien capable d'entendre la leçon des maîtres ?

L'écueil du réalisme de Champfleury fut l'insignifiance des sujets et l'absence de style : il élimina trop complètement les éléments d'imagination poétique et de beauté formelle que le romantisme avait rapportés

dans la littérature française. La supériorité de l'art complet de Flaubert et du naturalisme de Zola vient, pour une part, de l'idée scientifique qui élargit leur réalisme, mais pour une part aussi, et une grande part, de ce qu'ils ont conservé de l'idéal romantique, qui les a empêchés de concevoir une expression de la réalité dont la fidélité fût un prétexte pour exclure la poésie et la beauté. Les Goncourt même ont su trouver, non dans le romantisme littéraire, mais dans la peinture du dix-huitième siècle et dans l'art japonais, l'avertissement que Champfleury n'a su nulle part entendre.

En dernière analyse, Champfleury commit l'erreur de trop croire à sa formule et de s'y enfermer, ou, si vous voulez, de choisir une formule trop étroitement conforme à son tempérament. Toute formule d'art est bonne par son côté positif, mauvaise par son côté négatif : il faut la prendre comme indiquant une orientation, et non comme marquant une limite. Le réalisme est excellent quand il applique l'artiste à l'étude de la nature, et lui en donne le respect ; mais il ne faut pas qu'on en tire l'exclusion de l'idéalisme, le renoncement à la poésie, l'indifférence à la beauté. Dans les œuvres les plus parfaites, on n'a pas de peine à remarquer l'association et l'équilibre des tendances contraires. Le pur réalisme est plat ; le pur idéalisme est flou. Mais quand un tempérament idéaliste se soumet à la discipline réaliste, quand un réaliste minutieux se laisse pénétrer par le sentiment idéaliste, c'est alors que l'art et le génie rendent leurs pleins effets. De très grands hommes se sont mal trouvés d'avoir pris une doctrine trop complaisante à leur naturel, et, en art comme en morale, l'instinct a besoin d'être contenu. La meilleure

discipline est celle qui ne nous fait pas une règle de notre plaisir et nous impose l'effort d'acquérir les qualités qui nous manquent, ou dont le germe risquerait d'être étouffé en nous par des facultés plus précoces. C'est ce que l'on voit admirablement dans le cas de Flaubert, qui put sans dommage ignorer ou méconnaître Champfleury, parce qu'il le débordait de toutes parts, par son romantisme plus robuste et par son réalisme plus sérieux.

M. Bouvier, dans un dernier chapitre, étudie l'influence de Champfleury sur les romanciers de l'époque naturaliste. Il est très circonspect et très retenu dans ses affirmations; et j'aime cette prudence. Il est curieux qu'il n'ait pas prononcé le nom d'Alphonse Daudet : je le trouve, par certains aspects de son œuvre[1]*, plus proche de Champfleury que Flaubert, les Goncourt ou Zola. Sont-ce de pures analogies? de fortuites rencontres de tempérament et de technique? ou bien y a-t-il quelque relation directe entre les deux écrivains? C'est un petit problème que je propose à M. Bouvier, qui en a résolu tant d'autres plus difficiles dans cette étude si suggestive et si variée.*

Gustave LANSON.

[1] *Daudet est le plus « fantaisiste », le plus « humoriste » des naturalistes; il a peuplé son œuvre d'excentriques, de déclassés et de ratés; il a peint en charge et avec sympathie des souffrances vulgaires, etc...*

AVERTISSEMENT

Cette étude est destinée à faire mieux connaître une période négligée dans l'histoire du roman réaliste moderne. Dix années environ s'écoulent depuis le moment où Balzac cesse de produire jusqu'à la publication de *Madame Bovary;* j'ai cherché à savoir quelles œuvres remplissent cet intervalle et s'il constitue une solution de continuité dans l'évolution du genre.

Je n'ai pu traiter la question dans toute son ampleur et étudier toute la production romanesque de 1844 à 1857. Aussi me suis-je attaché à suivre pas à pas un seul auteur, aujourd'hui à peu près oublié, Champfleury. Je l'ai choisi moins pour sa valeur intrinsèque qu'en raison de son importance historique. J'espère avoir montré dans les pages qui suivent qu'il est le défenseur d'une doctrine littéraire féconde et le chef d'un groupe imposant. Il a en outre une valeur représentative : l'évolution de sa pensée s'accomplit sous l'action de tendances com-

munes à toute sa génération, d'influences universellement subies. J'ai essayé de marquer quels furent les carrefours où se séparèrent les successeurs du romantisme et d'indiquer à la fois la route suivie par mon héros et celles qu'il dédaigna.

Ce travail n'est donc ni une monographie, car il n'embrasse que quelques années d'une vie, ni l'histoire d'une époque littéraire : il serait trop incomplet. Il faut y voir plutôt un chapitre de l'histoire du réalisme avec exemples à l'appui. Je m'excuse à l'avance des inexpériences qu'on y relèvera et de l'allure scolaire du style : il a été écrit en vue du diplôme d'études supérieures et présenté à la Faculté des lettres de Paris en 1910.

On ne trouvera pas de bibliographie. Je crois n'avoir omis de consulter aucun ouvrage cité aux articles concernant mon sujet dans les manuels spéciaux de Lanson ou de Thieme. J'ai indiqué dans les notes ceux qui m'ont été le plus utiles en y ajoutant ceux que m'ont fait connaître mes recherches personnelles. La bibliographie de Champfleury a été dressée par M. Clouard (*L'Œuvre de Champfleury*, Paris, 1891, in-8°) : elle ne contient que d'insignifiantes erreurs et m'a été très précieuse. Je crois utile d'en donner un bref résumé à l'usage de ceux qui ignorent jusqu'au nom de notre romancier.

De 1844 à 1860, Champfleury collabora à une foule de journaux et revues ; parmi les principaux,

citons : *le Corsaire, l'Artiste, le Pamphlet, l'Événement, le Messager des théâtres, l'Ordre, le Pouvoir, le National, la Voix du Peuple, le Messager de l'Assemblée, la Semaine théâtrale, l'Illustration, la Revue de Paris, l'Atheneum, la Presse, le Pays, la Revue des Deux Mondes, le Figaro,* etc. Il y publia d'abord des nouvelles et des articles de critique, puis des romans, qu'il édita ensuite en volumes. Les plus importants furent : *Chien-Caillou, Feu Miette, Pauvre Trompette* (1847) ; *les Comédiens de province, les Noirau, les Confessions de Sylvius* (1850) ; *Contes* (1851) ; *les Excentriques, Contes domestiques* (1852) ; *les Oies de Noël, les Aventures de Mlle Mariette, Contes d'été* (1853) ; *Madame d'Aigrizelles, Contes d'automne* (1854) ; *les Bourgeois de Molinchart* (1855) ; *Monsieur de Boisd'hyver* (1856) ; *les Propos amoureux, les Souffrances du Professeur Delteil, le Réalisme* (1857) ; *les Premiers beaux jours* (1858) ; *Souvenirs des Funambules, les Amoureux de Sainte Périne, les Sensations de Josquin, les Amis de la Nature, la Mascarade de la Vie parisienne* (1859).

La meilleure partie de cette étude, je veux dire la méthode que j'ai suivie, m'a été fournie par mon maître, M. Gustave Lanson, professeur à la Sorbonne, qui, après m'avoir donné le goût de l'histoire littéraire, a bien voulu diriger mes premiers travaux. D'autres parmi mes professeurs s'y sont

intéressés : M. J. Marsan, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse ; M. G. Michaut, professeur à la Sorbonne, m'ont procuré, l'un des documents rares, l'autre des encouragements non moins précieux. Je dois en outre au premier et à son excellent ouvrage *la Bataille romantique* l'idée du titre que j'ai donné au mien. Je n'ai eu qu'à me louer de l'obligeance avec laquelle M. Jules Troubat m'a communiqué des renseignements oraux sur une période qu'il connaît à merveille. Enfin je tiens à remercier mes éditeurs de la bonne grâce qu'ils ont mise à publier ce livre d'érudition, qui est mon premier essai.

E. BOUVIER.

Juillet 1913.

P.-S. — Au cours de l'impression du présent volume, j'ai eu connaissance de l'ouvrage de M. Pierre Martino (*Le Roman réaliste sous le Second Empire,* Hachette, 1913, in-12), dont la première partie est consacrée à Champfleury et à son groupe littéraire. Je suis heureux de constater que les conclusions de cette étude, envisagée d'ailleurs d'un point de vue tout différent, confirment en gros les résultats auxquels j'étais arrivé pour mon compte dès 1910.

INTRODUCTION

La Vie et les Œuvres de Champfleury.

Champfleury s'appelait de son vrai nom Jules François Félix Husson, dit Fleury. Son acte de naissance (1) nous dit qu'il naquit à Laon le 17 septembre 1821. Il appartenait à une famille établie depuis longtemps dans le pays : son père, Pierre Husson, dit Fleury, resta pendant vingt-neuf ans secrétaire de la mairie. Né en 1789, il avait épousé, le 23 novembre 1814, Mélanie Joséphine Duflot, âgée de vingt-deux ans, qui lui apporta en dot deux maisons situées à Laon, place du Marché. Tout Laon se souvenait du grand-père paternel de Champfleury, un boulanger qui se distingua par son civisme lors de la Révolution. La maison familiale, celle où naquit le futur écrivain, était située rue Bourbon (plus tard rue des Bouchers), actuellement rue Vinchon, nº 31 (2). Les parents de sa

(1) Reproduit dans Troubat, *Une amitié à la d'Arthez* (Appendice I), Paris, 1900.

(2) Cf. *Annales de la Société archéologique de Laon*, t. 32, 1907, 1er fascicule, p. 1.

mère, Mélanie Duflot, étaient honorablement connus dans la ville et aux alentours : l'abbé Duflot, un oncle de Champfleury, exerçait les fonctions de curé doyen de Mons-en-Laonnois; un autre de ses oncles, M. Delvincourt, était réputé pour sa richesse et son avarice. Paysans ou bourgeois, tous les ancêtres de Champfleury sont Picards et plus spécialement Laonnois : leur horizon semble borné par les collines qui entourent la « montagne », et leur ambition se meut dans le cercle étroit de la vie municipale.

C'est encore à Laon que s'écoulèrent les années d'enfance de notre héros. Ses parents n'étaient pas riches (1) : en 1826 sa mère avait été obligée de prendre un petit commerce pour subvenir aux frais d'éducation de ses trois enfants : Jules, son frère aîné de six ans, Édouard (2), et sa fille (3). Cependant Jules fut mis au collège. Il y fut un écolier très distrait. A l'étude des humanités il préférait les courses dans la campagne, l'escalade émotionnante des vieux remparts et les expéditions clandestines dans les vergers qu'ils dominent. Ses tendances artistiques se traduisaient seulement par un

(1) Ils payaient 340 francs d'impôt, ce qui prouve qu'ils ne possédaient rien en dehors des trois immeubles mentionnés plus haut. Ils furent d'ailleurs obligés de les vendre vers 1824-25, pour subvenir aux frais d'installation du commerce et à l'achat de la maison où ils l'installaient, place du Bourg. Cf. *Annales Soc. Arch. Laon*, op. cit.

(2) Édouard Husson-Fleury, né en 1815, mort en 1883, directeur du *Journal de l'Aisne*, auteur d'études archéologiques et de biographies révolutionnaires.

(3) Joséphine Élise Husson-Fleury, née le 20 mai 1817, et qui épousa, le 30 décembre 1840, Joseph Florice Huriez.

goût très vif de la musique et du théâtre : il y avait ses entrées en qualité de fils du secrétaire de la mairie et, plus tard, il prêta son concours aux comédiens de passage, en quête d'instrumentistes de bonne volonté. Bientôt il put se livrer à son aise à ses deux passions : on le retira du collège, en sixième nous dit-il, en quatrième d'après certains de ses biographes. Qu'allait-on en faire? On le laissa deux ans dans une école dite supérieure, où il était censé apprendre les langues vivantes (1). Il ne lui en est pas resté grand'chose puisqu'il les ignora toujours. En revanche, il se jeta dans la lecture des romans que lui fournissaient les cabinets de lecture : romans ténébreux, vieilles histoires de *la Bibliothèque bleue,* récits du *Magasin pittoresque.* Le reste du temps, il revivait les aventures de ses héros en les adaptant aux seuls ennemis qu'il eût à redouter, les bourgeois grincheux, les servantes vigilantes et, suprême épouvantail, le commissaire de police ; à la tête d'une bande de galopins, qui troublaient de leurs clameurs les vieilles rues somnolentes, il partait à la conquête des cordons de sonnettes. Cependant il grandissait : sa mère, malade et occupée à conduire le ménage (2), ne pouvait le guider ; son père se disposait à le faire entrer avec lui à la mairie, quand un incident, aggravé par sa vivacité de caractère, le força à donner sa démission. La gêne s'accrut et, tourmenté de soucis nouveaux, le père Fleury ajourna sa décision. Tour à

(1) Mirecourt, *les Contemporains : Champfleury,* Paris, 1853.

(2) Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse,* p. 60.

tour on songea, pour le jeune homme, à la banque, au notariat, au commerce. Lui, cependant, commençait à comprendre la nécessité de prendre un parti (1): il alla où le poussait son goût de plus en plus accusé pour la lecture. Il n'était pas fâché non plus de quitter une ville où il était déjà sévèrement jugé et d'étonner ses concitoyens par un acte de virile énergie. Peut-être aussi voulut-il échapper aux reproches que lui valaient sa conduite tumultueuse et sa paresse notoire. Bref, il quitta Laon « sans prévenir personne » et, pendant l'été de 1838 (2), débarqua à Paris avec l'idée de devenir libraire et de se créer du même coup une bibliothèque et une situation.

Il faut cependant que ses parents aient collaboré à ce beau projet plus qu'il ne veut le dire (3), puisqu'il trouva une place chez Edmond Legrand et Bergougnoux, successeurs de la veuve Bichet, commissionnaires en librairie sur le quai des Saints-Pères, et qu'il y resta un an sans rien gagner. L'emploi n'était ni lucratif ni honorifique : le jeune homme portait les paquets aux messageries et allait chercher chez les éditeurs les livres demandés.

(1) « Devant les larmes de ma mère, dit-il dans ses *Souvenirs*, s'enfuirent ma légèreté et mon insouciance ».

(2) *Les Souvenirs de jeunesse* brouillent à plaisir les dates et confondent perpétuellement le premier et le second séjour à Paris : la date de 1838 résulte des calculs que nous avons faits en utilisant comme point de départ la date de ses premières lettres à sa mère. Elle est confirmée dans une note reproduite par Eudel, *Champfleury inédit*, Niort, 1903, p. 171.

(3) L'histoire véritable de son départ doit ressembler beaucoup à celle d'Édouard May dans *la Succession Le Camus* — de même que son séjour au collège est raconté dans *les Souffrances du Professeur Delteil* — et ses farces dans *les Confessions de Sylvius*.

Il vécut très modestement avec l'aide de sa famille : mansarde dans les combles de l'hôtel de Chimay, repas dans une crémerie de la rue Gît-le-Cœur et promenades au Louvre le dimanche. Mais il tint bon et fut récompensé, au bout d'un an, par des appointements de 20 francs par mois. Il avait quelques amis parmi ses collègues : Chintreuil, le futur paysagiste, et Fortoul, un romancier oublié ; le premier surtout lui plaisait (1), et c'est avec lui qu'il commença au Louvre son éducation artistique. Déjà il se sentait attiré vers la littérature; ce fut bien pis quand il eut lié connaissance avec ses voisins de restaurant, artistes authentiques, peintres, sculpteurs, littérateurs, qui furent les premiers adeptes de la célèbre Bohème et constituèrent, de 1841 à 1844, le cénacle des Buveurs d'eau (2). C'était un milieu où se coudoyaient artisans et artistes, unis dans une vague foi républicaine ; les deux frères Desbrosses, le Christ et le Gothique, peintres, voisinaient avec des ouvriers qui sortaient de prison pour délit politique ; Mürger s'essayait à la peinture avec Lazare, le Marcel de *la Vie de Bohème ;* Cabot et Karol faisaient de la littérature. C'est sans doute sous leur influence que Champfleury se dégoûta du métier abêtissant et décida d'embrasser une carrière plus brillante : on nous dit qu'il quitta MM. Legrand et Bergougnoux et vécut

(1) *Souvenirs de jeunesse*, p. 80.

(2) Cf. pour rectifier *les Buveurs d'eau* de Mürger : *Histoire de Mürger* par Trois Buveurs d'eau, Paris, 1862, chap. III et p. 33. — *Souvenirs de Schaunard,* par A. Schanne, Paris, 1886, p. 124.

six mois en compagnie de ses nouveaux amis. Sa situation matérielle ne s'améliora pas : la maison de la rue d'Enfer qui lui offrit asile n'était habitée que par des ouvriers et des blanchisseuses. Mais ses goûts pittoresques purent se satisfaire : il échangea la chaise du commis libraire contre le hamac romantique, aux courses dans Paris succédèrent les siestes sur les toits, aux repas à quinze sous les frites et la pipe des bohèmes ; il connut les joies du punch ! Il hésitait encore entre la peinture, la musique et la littérature, quand son père le rappela à Laon (fin 1840 ou début de 1841).

Pour trouver un emploi à son activité, celui-ci venait de monter un atelier d'imprimerie. Il espérait en outre, avec l'aide de son fils aîné, lancer un journal, qui devint le *Journal de l'Aisne.* Son autre fils devait lui être utile, et il l'utilisa d'abord comme typographe, teneur de livres et correcteur d'épreuves. Ce n'était pas l'affaire du jeune littérateur (1) : frais débarqué de Paris, encore sous le charme de la vie libre et joyeuse des derniers mois, il rêvait d' « épater » les paisibles populations laonnoises. Il renoua ses relations, recommença ses farces en leur donnant plus d'envergure et s'attaqua directement aux autorités constituées : il enferma un factionnaire dans sa guérite et cacha

(1) Il appert de ses *Souvenirs* et d'autres textes qu'il resta deux ans à Laon à partir de ce moment. Comme nous le retrouvons installé à Paris en octobre 1843, il faut placer la date de son retour à Laon vers le début de l'année 1841 ; dans la note citée plus haut (p. 8, note 2) il donne 1840 ; mais il n'est pas très affirmatif ; c'est donc plutôt 1841 qu'il faut adopter.

la diligence des Messageries. Il courait les bals : son costume de velours « à l'artiste », sa mauvaise réputation lui valurent la tendresse d'une petite couturière, et le scandale s'accrut de leurs promenades sentimentales et parfois nocturnes (1). Il joua, fit des dettes, signa des billets (2). Tant et si bien qu'après deux ans il obtint l'autorisation de regagner Paris avec la promesse d'une pension provisoire, qui durera encore longtemps (3).

Son retour (été 1843) fut triomphal. Il retrouva ses amis, dont les vocations s'étaient précisées; Mürger, entre autres, avait délaissé l'aquarelle pour la poésie; il était secrétaire du comte Tolstoï, mais n'en était guère plus riche (4). Champfleury, lui, s'était résolument tourné vers la littérature. Mais il n'aurait pas été fâché de trouver une place qui, tout en lui laissant des loisirs, ajoutât à ses ressources. La bureaucratie n'était pas son fait; il songea à acheter un fonds de libraire (5), mais il fallait 4,000 francs; il faillit entrer dans une fabrique d'orgues (6). En attendant, ses parents payaient ses notes d'hôtel, non sans quelques protestations (7);

(1) Elles étaient pourtant bien innocentes, et les premiers chapitres des *Confessions de Sylvius* dissimulent mal sous les guirlandes de l'amour platonique un fâcheux excès de timidité.

(2) Lettre à sa mère du 30 avril 1848. — Dans Troubat, *Sainte-Beuve et Champfleury*.

(3) En février 1844, il se plaint d'une interruption dans le service et demande 1,200 francs par an.

(4) Il gagnait 40 francs par mois.

(5) Lettre à sa mère du 18 juillet 1843.

(6) Lettre à sa mère du 18 septembre 1843.

(7) Lettre à sa mère du 24 septembre 1843.

il fallut se résoudre à tirer parti de ses talents d'écrivain. Il apportait pour tout bagage les souvenirs de ses premières années de Paris et de la vie de province, une culture artistique empirique, mais assez développée par ses visites dans les musées, et une certaine ingéniosité dans la blague d'atelier. Ses premières tentatives furent d'ailleurs assez heureuses : s'il ne put faire accepter deux vaudevilles, dont l'un préparé avec Mürger qui habitait avec lui (1), il plaça quelques articles au *Tam-Tam*. Dans une lettre à sa mère (2) il se dit « employé » au *Bulletin des Arts*. L'année suivante, il entrait avec des articles de critique d'art à *l'Artiste,* dirigé par son compatriote Arsène Houssaye, qui se vanta plus tard de l'avoir découvert (3); puis, à la fois comme rédacteur et correcteur d'épreuves au *Corsaire,* où il resta, sauf une fugue de quatre mois en 1847, jusqu'en 1848. Ce n'était pas le Pérou! les articles du *Corsaire* étaient payés environ 25 francs; mais cela valait mieux que sa situation première, alors qu'ils avaient pour vivre, Mürger et lui, 70 francs par mois (4). Son mobilier se composait d'un lit en bois, d'une table et d'un fauteuil (5) : encore fut-il saisi par un propriétaire

(1) 64, rue de Vaugirard, un modeste appartement de 300 francs. Sur leurs relations, cf. *Histoire de Mürger,* par Trois Buveurs d'eau : lettre de Mürger du 18 février 1845, et passim.

(2) Lettre du 18 octobre 1843.

(3) *Confessions,* t. II, p. 251. Cf. aussi lettre à sa mère du 23 février 1844.

(4) *Contes d'Automne,* p. 175 (Reproduction d'un article du *Corsaire* du 6 février 1848).

(5) *Contes domestiques,* pp. 267 et seq.

récalcitrant. Les dépenses augmentèrent d'ailleurs avec les recettes : Mürger le laissa bientôt seul pour suivre Lucile, la Mimi de la *Vie de Bohème* (1). Champfleury trouvait les soirées longues : Mlle Mariette vint bientôt les égayer. Elle était officiellement modèle et avait déjà inspiré bien des passions. Flattée d'être courtisée plus respectueusement que de coutume, elle suivit son ami d'abord à l'hôtel (2), puis dans une mansarde de la Montagne Sainte-Geneviève. « Elle avait horreur des dettes, dit Champfleury, du vagabondage en matière de logements, et elle me fit aimer l'intérieur. » Ses absences fréquentes fournissaient au romancier la matière d'études psychologiques variées, et le temps de travailler à la Bibliothèque nationale, aux cours du Collège de France ou du Muséum. D'ailleurs il avait pris l'habitude d'écrire ses articles au café Momus ou chez Dagneaux (3). Pendant près de dix ans, voici quelle fut sa vie : il écrivait jusqu'à 9 heures ; déjeuner et Bibliothèque nationale jusqu'à midi ; là, rencontre avec son ami Barbara, avec qui il suivait, en outre, deux ou trois cours par jour. La musique n'était pas délaissée : trios et quatuors réunissaient Barbara, Schanne et Champfleury deux ou trois fois par semaine. L'idylle avec Mariette dura relativement longtemps, jusqu'en 1847 (4).

(1) Cf. A. Schanne, *Souvenirs de Schaunard.*

(2) Hôtel Merciot, 5, rue des Cannettes, au second ; il y retrouva Mürger et Lucile.

(3) *Souvenirs de jeunesse*, p. 122.

(4) A cette date nous le trouvons installé, 15, quai Malaquais ; et il est seul, puisqu'en décembre de la même année il forme le projet de partir pour Londres.

Lorsqu'elle se dénoua, Champfleury commença à s'apercevoir de la tristesse de la vie de bohème : « C'est en réalité la vie la plus triste, écrit-il (1), que de ne pas dîner, de n'avoir pas de bottes et de faire là-dessus des quantités de paradoxes. » Pourtant, en 1848, il demeure encore avec Schanne, rue de la Sorbonne. La révolution de février allait marquer une nouvelle phase de sa vie.

Il commençait à être connu. Dès 1846 il entre à la Société des gens de lettres et le bulletin de cette Société lui est ouvert (2). Ses essais de théâtre aux Funambules attirèrent l'attention : c'était un petit théâtre du boulevard du Temple où l'on jouait le vaudeville et la pantomime (3); d'abord populaire au sens le plus bas du mot, l'entrée du célèbre mime Deburau y avait attiré les critiques romantiques les plus en renom : J. Janin, Gautier, Nodier, G. Sand. Champfleury y fit jouer, en 1847, une pantomime qui lui valut une centaine de francs et des articles élogieux de G. de Nerval et de Th. Gautier, avec qui il eut bientôt des relations plus intimes. Il rencontre la princesse Belgiojoso (4), qui le félicite de ses pantomimes; il rend visite à Michelet, à Balzac. Certains de ses feuilletons furent acceptés dans des journaux plus sérieux que *le Corsaire : l'Époque* et *le Magasin littéraire*. Enfin il se décida à réunir en recueil ses articles et publia à ses frais, en 1847, trois petits volumes de contes, auxquels il s'efforça

(1) Lettre de 1847. Troubat, op. cit., p. 67.
(2) Cf. Clouard, *Bibliographie de Champfleury*, p. 3.
(3) Sur les Funambules, cf. le chapitre IV de cette étude.
(4) Lettre à sa mère, sans date. Troubat, op. cit., p. 65.

de donner une unité à l'aide de préfaces, postfaces et épîtres dédicatoires. Bien entendu, il en vendit un nombre infime; mais Victor Hugo les lut; enthousiasmé, il écrivit à l'auteur de *Chien-Caillou* un billet lapidaire qui le sacrait romancier (1). De la part de Hugo, cela ne tirait pas à conséquence; les plus minces écrivains du dix-neuvième siècle reçurent, eux aussi, leur « Courage, poète! » Mais Hugo ne s'en tint pas là : il invita l'auteur à venir le voir place Royale, et cette visite (2) eut des suites décisives. La révolution de février avait détourné l'attention des Parisiens : après y avoir pris part et « fumé sa pipe » dans la salle du trône, après avoir essayé de suivre le public sur le terrain de la politique et collaboré à deux journaux mort-nés, *le Salut public* (3) et *le Bonhomme Richard* (4), Champfleury s'était réfugié dans sa famille. Il était sur le point d'y rester et de troquer sa gloire future contre la médiocrité stable que lui offrait au *Journal de l'Aisne* son frère Édouard :

« J'étais à Laon plein d'anxiété, me demandant si je devais accepter les offres de mon père, qui me

(1) « Vous avez médité sur ceux qui souffrent et moi aussi... Un soir que vous passerez place Royale, montez au nº 6, nous causerons de toutes ces choses graves. » Cité dans Troubat, *Une amitié à la d'Arthez*, p. 141.

(2) Cf. un récit de l'entrevue, sans doute embelli, dans Mirecourt, op. cit.

(3) Sur ce journal, cf. Crépet, *Charles Baudelaire*, Paris, 1905, p. 79, note de Toubin. « Nous avions commencé le journal avec 100 francs... nous faisions nos articles sur des coins de table du café de la Rotonde. »

(4) Le journal était dirigé par le philosophe Wallon, un des piliers de la bohème. Cf. sur son attitude les explications de Champfleury, *Messager des Théâtres*, 15 février 1849.

proposait de rester dans son imprimerie. Une lettre spontanée de V. Hugo me tira de cette impasse en m'annonçant qu'il m'avait fait inscrire sur la liste des écrivains encouragés (1). »

Malgré cette déclaration formelle, il semble en réalité qu'il revint à Paris sans que rien lui eût fait pressentir le sort qui l'y attendait. D'une lettre à sa mère (2) il résulte que le billet de Hugo lui parvint alors qu'il était déjà réinstallé à Paris. De toutes façons, il fut inscrit sur la liste, dressée par Mérimée, des hommes de lettres encouragés par le gouvernement provisoire : il toucha effectivement 200 francs. Cette marque d'attention le rejeta définitivement du côté de la littérature, qu'il n'aurait abandonnée qu'à regret. En août, nous le trouvons installé 3, rue d'Arcole; il débute à *l'Événement*, le journal de Hugo, et au *Journal* d'A. Karr. Avec ses feuilletons fixes dans *le Pamphlet* et *le Messager des théâtres,* son existence était assurée; désormais il est journaliste et suffisamment connu dans ce milieu pour vivre de sa plume. Lockroy lui donne ses entrées aux Français. En 1856, pour *Monsieur de Boisd'hyver, la Presse* le paiera 3,000 francs (3); de journal en journal il gravira toute l'échelle; il se haussera enfin jusqu'à l'inaccessible *Revue des Deux Mondes;* il y publiera des *Sensations de Josquin,* et ce lustre sévère effacera le souvenir des petits journaux où il fit ses débuts.

(1) Lettre à Troubat, 20 septembre 1862, dans Troubat, *Sainte-Beuve et Champfleury*, p. 200.

(2) Lettre à sa mère, 21 août 1848.

(3) Lettre à sa mère, 1856. Troubat, op. cit., p. 158.

Le quartier latin devenait impossible : Champfleury le quitta; en octobre 1850, il habite rue Notre-Dame-de-Recouvrance, 21. « C'est une nouvelle vie », déclare-t-il. Il avait conservé quelques-uns de ses anciens amis, Baudelaire (1) et Bonvin, qui, vers 1846, étaient venus grossir le cénacle de la Bohème, et que la faveur publique commençait à distinguer. Il s'était surtout créé de nouvelles relations qui remplacèrent les *pœtæ minores* de la Bohème. C'étaient Büchon et surtout Courbet (2). Un cénacle se constitua qui siégeait brasserie Andler, rue Hautefeuille; nous verrons plus loin quel en était l'esprit. Restait à se faire connaître du grand public, celui qui achète : Champfleury y parvint par la publication de deux volumes : *les Excentriques* (1852) et *les Aventures de Mariette* (*Contes de printemps*, 1853); ils se vendirent très bien (3) et le second en particulier fit pas mal de bruit. Dès lors, il est assuré de pouvoir joindre au produit de ses articles celui de la vente de ses volumes. Et il ne s'en fait pas faute : ses moindres productions, nouvelles, feuilletons dramatiques ou artistiques, critiques littéraires, sont réunies chaque année en recueil, parfois même reparaissent sous de nouveaux titres destinés à séduire le lecteur confiant. Ceci n'est pas un reproche : pour vivre, il fallait faire rendre à chaque ligne tout ce qu'elle pouvait donner; en novembre 1851, Champfleury recevait encore de

(1) Sur ses rapports avec Baudelaire cf. *Souvenirs de jeunesse*, p. 131.
(2) Cf. chapitres VI et VII de cette étude.
(3) Lettre à sa mère, 17 février 1852.

l'argent de sa famille. Et ce n'était pas encore la fortune : en 1853, il se plaint de n'avoir pas assez d'argent pour faire le voyage de Hombourg, pas assez surtout pour aborder de nouveaux sujets d'études; en 1854, il déclare qu'il a encore besoin de quelques bons coups de collier pour arriver. Sachons lui gré plutôt de n'être pas tombé dans le roman-feuilleton et d'avoir toujours refusé d'y déverser, au jour le jour, une prose conforme aux goûts de l'abonné. D'ailleurs, il était sujet depuis quelque temps à des maux d'entrailles, à des névralgies (1) qui lui rendaient le travail plus difficile; il eut, vers 1859, une longue maladie occasionnée par l'excès de travail. Il songea même un moment à faire de la musique (2). Ce qu'il lui aurait fallu, ce qu'il cherchait opiniâtrement et ce qu'il trouva plus tard, c'était une sinécure lui donnant de quoi vivre et le loisir d'écrire. A plusieurs reprises il crut avoir trouvé le filon : Mme de Balzac l'employa à mettre en ordre les papiers de son mari et le paya largement (3); il y avait là de quoi se créer, avec la réputation d'un érudit, des relations utiles; l'indépendance de Champfleury le desservit. On lui offrit des places dans des bureaux (4); mais cette vie sédentaire ne pouvait lui convenir. Il était de tempérament voyageur : son souci d'exactitude littéraire et ses manies de collectionneur le lançaient à

(1) C'est vers 1856 qu'il se décida seulement à se soigner et à aller aux eaux. Cf. lettre à sa mère, Troubat, op. cit., p. 157.
(2) Lettre à sa mère, 14 décembre 1851.
(3) Lettre à sa mère, 11 avril 1851.
(4) *Id.*, 14 mars 1851.

la recherche des coins pittoresques et des vieilles faïences révolutionnaires (1). Comme on le voit, le labeur quotidien, l'état de sa santé et ses propres goûts ne lui laissaient guère le temps de se répandre dans le monde. En 1850, les charmes d'une jolie « bourgeoise » le retinrent quelque temps dans un salon de la rue aux Ours et aux bains de mer de Boulogne. Une énigmatique Miss G..., à qui est dédiée la préface de *Mariette,* eut aussi, « par son dévouement amical », une grande influence sur son avenir (2). Mais, plus tard, des charmes plus puissants encore l'emprisonnaient dans son home de la rue Neuve-Pigalle, dont plusieurs de ses amis nous ont fait de charmantes descriptions (3). Il en sortait l'été pour habiter plus près de la campagne, qu'il aima toujours, d'abord à Neuilly, chez le docteur Pigeaire, ensuite à Puteaux, où il avait loué un vieux parc abandonné. Il allait aux eaux soigner ses douleurs et poussait parfois jusqu'en Suisse, chez son ami Max Büchon, ou dans le Doubs, chez Courbet. En 1859, il visite l'Italie jusqu'à Gênes. Cette vie laborieuse et intime se révèle jusqu'en 1859 à travers les lettres qu'il adresse à sa mère. A cette date seulement il écrit à Max Büchon (4) : « Je

(1) Par exemple, en décembre 1856, à Soissons ; à Langres, en 1850, etc.

(2) Sur la vie sentimentale de Champfleury, cf. sa lettre à Max Büchon du 25 janvier 1856. Citée dans Troubat, *Une amitié à la d'Arthez,* p. 129. Nous sommes loin des « amours de bas étage » de 1845.

(3) Troubat, *Une amitié à la d'Arthez,* p. 70. Lorédan Larchey, lettre citée dans le même ouvrage, p. 56, et Ch. Dussolier, *Nos gens de lettres*, Paris, 1864, pp. 32 et seq.

(4) Lettre du 26 novembre 1859. Troubat, *Une amitié à la d'Arthez,* p. 136.

commence à soupçonner depuis un mois la vie de Paris. Mon ami, quelle galère ! » Il n'y resta pas longtemps prisonnier et reprit vite ses habitudes de travail : il travaillait de 6 heures à midi en buvant de l'eau claire ; l'après-midi se passait en courses et en observations ; le soir seulement il allait au concert ou visitait ses amis au café (1). Peu d'événements marquants traversèrent son existence : c'est une montée continue vers l'aisance et la célébrité ; aisance bien étroite ! tel est son bilan en 1860 (2) :

« Les quinze ans que j'ai traversés jusqu'ici ont été quinze ans de privation qui m'ont tout au plus donné 40 à 42,000 francs, ce qui fait 3,000 francs par an, lesquelles 3,000 livres sont venues tirées par la queue, comme le diable, et irrégulières comme l'été de cette année. »

Les dates importantes sont marquées par des volumes nouveaux et par les polémiques qu'ils suscitent : *les Bourgeois de Molinchart, la Gazette de Champfleury, Monsieur de Boisd'hyver, le Réalisme, les Amis de la Nature, la Mascarade de la Vie Parisienne,* etc., résumèrent successivement ses observations et ses travaux.

Toutes ces œuvres sont soit des œuvres d'imagination, soit de la critique de combat. Mais à côté du Champfleury romancier naissait le Champfleury érudit : ses études sur les peintres laonnois, les Lenain (3), sur Latour, ses recherches sur les

(1) Dussolier, op. cit., d'après une interview de Champfleury.
(2) Lettre à Max Büchon du 19 août 1860. Troubat, op. cit., p. 146.
(3) *Essai sur la vie et l'œuvre de Lenain*, 1850. — Pour les autres ouvrages, cf. la Bibliographie dressée par Clouard.

vieilles faïences et sur la poésie populaire, sa traduction très documentée des *Contes d'Hoffmann* et plus encore son assiduité dans les bibliothèques faisaient déjà prévoir des ouvrages plus scientifiques que romanesques. Les tracasseries du gouvernement impérial, et peut-être aussi les succès des romanciers ses émules, achevèrent de l'engager dans une voie nouvelle. Maintes fois, en effet, il avait eu à affronter les foudres de la censure : sa ballade *l'Hiver* parue dans un journal de Dijon était incriminée par le procureur du roi (1); les *Souffrances du professeur Delteil* attiraient à son frère Édouard une semonce du préfet de Laon (2); la maison Hachette faisait mettre au pilon, sans doute par ordre, ce qui restait de l'édition de 1856 des *Aventures de Mariette* (3); *la Succession le Camus* était tolérée à la devanture des libraires, mais proscrite dans les gares (4); *les Amoureux de Sainte-Périne,* qui paraissaient dans la *Presse,* étaient suspendus; enfin *la Mascarade de la Vie Parisienne* était arrêtée en cours de publication sous un prétexte futile. Champfleury était considéré comme un romancier dangereux : son amitié avec Hugo (il assista en 1862 au banquet des *Misérables*), son titre de chef des réalistes faisaient qu'en dépit de ses protestations d'indépendance politique il était suspect. Soit dégoût, soit désir d'asseoir sa réputation sur des fondements plus solides et de sauvegarder sa tranquil-

(1) Lettre à sa mère, 29 novembre 1851.
(2) Lettre à sa mère, 23 avril 1853.
(3) Lettre à M. de Villemessant, *Figaro,* 13 novembre 1856.
(4) Cf. Troubat, *Une amitié à la d'Arthez,* pp. 45-46.

lité, à partir de 1860 sa critique se fait moins intransigeante; après de grands retours sur lui-même, il a repris un peu de philosophie. « Je ne demande, dit-il, qu'à travailler pour mon plaisir intellectuel et à y trouver de quoi vivre modestement (1). » Il se détourne peu à peu du roman.

« Si je n'ai pas continué mon droit chemin, ce sera la faute de mon temps et non la mienne... je me dis que ces études sur l'art et la littérature populaire ne sortent pas de ma route (2). »

Dans une lettre adressée à M. Troubat en 1888 (3), il déclarait encore que c'étaient les tracas que lui valait sa position de chef des réalistes qui le jetèrent dans « une sorte d'érudition qui confinait à son art », alors qu'il pouvait persévérer dans le roman. Il en écrit toujours, mais dès 1860 il songe à autre chose : il essaye de lancer un *Bulletin des Romanciers,* il publie des volumes sur *la Chanson populaire,* surtout il prépare ses grandes études sur la caricature, dont le premier volume parut en 1865. Est-ce à dire qu'il abdique devant le pouvoir? Son rôle à la Société des gens de lettres nous prouve le contraire : en 1864, le président Paul Féval ayant à deux reprises fait preuve d'une courtisanerie exagérée vis-à-vis de l'impératrice, Champfleury se mit à la tête des protestataires. Cela n'était pas pour le réconcilier avec l'autorité. Heureusement il avait

(1) Lettre à Max Büchon du 30 mai 1861. Troubat, *Amitié à la d'Arthez*, p. 150.

(2) *Id.*, Troubat, op. cit., p. 152.

(3) Citée dans Troubat, *Champfleury et le Réalisme* (conférence).

des amis et, grâce à eux, il faillit obtenir cette sinécure tant enviée et qu'il sentait de plus en plus nécessaire. Grâce à Sainte-Beuve et à son secrétaire Troubat, on lui donna le privilège du théâtre des Funambules le 16 avril 1863 (1). Malheureusement, peu après, la loi sur l'abolition du privilège lui enleva cette ressource. Une tentative qu'il fit au théâtre des Fantaisies Parisiennes échoua également. C'était vraiment dommage, car il sentait que le moment était venu de changer la vie indépendante du célibataire pour les douces chaînes du mariage. Ses anciens amis l'avaient peu à peu quitté, ses parents étaient morts et il avait dépassé la quarantaine. Depuis longtemps il rêvait une affection sincère : il écrivait à Max Büchon dès 1856 : « Petit à petit j'en suis arrivé à un affaiblissement considérable provoqué par la solitude dans ce Paris plein de monde. Les amis ne me suffisent pas et des amis, sinon vous et Courbet, je n'en compte guère. Une femme seule peut me tirer de là s'il n'est pas trop tard, et par femme j'entends le mariage régulier. » « Mais, ajoute-t-il, j'ai le corps délicat et la bourse encore plus délicate (2). » En 1862, un projet ébauché avec la fille du chansonnier Gustave Mathieu n'avait pas abouti. Tout conseillait à Champfleury d'épouser celle qu'il aima, Mlle Marie Pierret, filleule de Delacroix (3). Peu après son

(1) Cf., pour plus amples détails, Troubat, *Sainte-Beuve et Champfleury*, p. 204.

(2) Lettre du 5 décembre 1856. Troubat, op. cit., p. 127.

(3) Cf. Paul Eudel, *Champfleury inédit : Les Ciseaux.*

mariage, le 15 août 1867, il fut décoré, et cette date semble marquer sa réconciliation avec l'Empire. Malheureusement l'Empire dura peu : l'année 1870 obligea Champfleury à interrompre ses travaux. Comme en 1848, il partit en province, à Bordeaux. La tourmente passée, il fut nommé en 1872 conservateur à la Manufacture de Sèvres. C'est là qu'il acheva sa vie attristée par la perte de sa femme et de sa fille. Il vécut donc seul au milieu de ses faïences et de ses livres jusqu'au 6 décembre 1889 (1). Son fils avait fini tristement (2). La propriété de ses œuvres littéraires, ses manuscrits, ses livres furent vendus aux enchères ; il ne reste de lui que les volumes qu'il a signés, et ils se font rares, les souvenirs de ceux qui l'ont connu, et son nom sur une rue de Paris.

De cette esquisse, qui se précisera lorsque nous examinerons les caractères de son œuvre, se dégagent quelques lignes essentielles. Elles permettent de justifier dès maintenant la façon dont nous avons délimité et divisé l'étude qui suit.

Nous l'arrêtons à 1859. A cette date, que l'on envisage le développement de sa pensée ou l'évolution du genre qu'il représentait, la carrière de Champfleury est virtuellement achevée. Les romans qui suivirent n'apportèrent aucun élément nouveau à l'ensemble de son œuvre : ils pourront ajouter à

(1) Cf. articles nécrologiques de *l'Événement*, 18 décembre 1889, et de *la Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*, 25 décembre 1889.

(2) Cf. Eudel, *Champfleury inédit*, p. 25.

sa renommée, mais ce n'est plus cette renommée qu'il ambitionne : « A un moment, inquiété et mis en suspicion par mes romans que, je ne sais pourquoi, la censure de l'Empire ne trouvait pas conformes à son esthétique, j'en arrivai à me demander avec anxiété comment je pourrais suffire honnêtement à ma vie modeste s'il me fallait briser ma plume. Ce fut alors que, par un brusque soubresaut, je me plongeai dans l'érudition pour échapper aux dangers de mon imagination qui avait failli faire suspendre deux importants journaux; mais ce fut une érudition peu académique (1). » D'ailleurs, en 1859, Champfleury n'est plus à la tête du mouvement réaliste : le flambeau passe successivement aux mains de Flaubert, de Feydeau, d'Hector Malot, des frères de Goncourt; Zola, qui écrit en 1867 *Thérèse Raquin*, l'élèvera bientôt du haut des cent mille exemplaires de *Nana*. C'est donc de 1844 à 1859 environ que Champfleury eut un rôle actif dans la bataille réaliste.

Dans cet espace de quinze ans, nous avons relevé des points de repère. L'année 1848 est le plus saillant : avec elle meurt le Champfleury bohème. De 1848 à 1852 environ, nous le voyons fréquenter un milieu nouveau et s'essayer à des recherches nouvelles. Il force le succès, qui lui vient vers 1856-57, et il essaye de le justifier dans les années suivantes. Nous nous croyons donc autorisés, par le seul examen de sa vie et l'allure extérieure de

(1) Préface aux *Poésies de Max Büchon*, 1878.

son œuvre, à distinguer trois périodes qu'on pourrait désigner sous les titres suivants : le bohème, le journaliste, l'écrivain. Reste à savoir ce qui se cache sous ces trois aspects et si, à chaque étape de sa carrière, correspond une démarche nouvelle de sa pensée.

PREMIÈRE PARTIE

Champfleury et la Bohème

(1844-1848)

CHAPITRE PREMIER

Les idées littéraires de Champfleury de 1844 à 1848.

Lorsqu'il débuta dans la carrière littéraire, Champfleury avait vingt-deux ans ; il arrivait de province ; sa jeunesse s'était épuisée en efforts pour réagir contre l'engourdissement qu'appesantissait sur lui la vie ralentie d'une petite ville : l'étude y avait tenu peu de place ; et d'ailleurs, avec la meilleure volonté du monde, comment aurait-il pu s'informer de la direction du mouvement littéraire, se renseigner sur les tendances des écrivains ? Ainsi, aucune école ne l'avait embrigadé. Ses théories littéraires se formeront peu à peu ; elles se cristalliseront en un système déterminé par son individualité et par la succession des influences ; pour le moment, n'attendons pas de lui un exposé de principes. Et pourtant, dès ses débuts, il va être tenu de manifester violemment ses admirations et ses haines littéraires. Si le ton de *l'Artiste*, le journal d'Arsène Houssaye, était relativement sérieux, il n'en était pas de même au *Corsaire*. Sauf exceptions, ses

rédacteurs étaient jeunes et leur signature n'apprenait rien au public : il fallait l'allécher par l'attrait de la nouveauté, de l'esprit et même du scandale. Le vieux Lepoitevin-Saint-Alme gouvernait despotiquement ses « petits crétins ». Il exigeait un feuilleton court, spirituel ou agressif : « Je demande, disait-il, que mes rédacteurs aient plus de haine que d'esprit (1). » Champfleury, comme les autres, apprit à mordre. La violence des formules permettait de dissimuler la pauvreté des arguments. Mais cette enveloppe piquante ou bariolée cache le germe du réalisme.

Champfleury s'en prit d'abord aux socialistes, dont les ridicules sautaient même aux yeux inavertis d'un Laonnois. L'école fouriériste atteignait alors son apogée : elle avait son journal, *la Démocratie pacifique,* et c'est un chroniqueur désigné sous les initiales de D. L. qui reçut le premier feu (2). Champfleury raillait ses prétentions littéraires, sa façon de distribuer des prix aux écrivains suivant leur plus ou moins de sympathie pour le phalanstère. Lui-même se sentait un goût très modéré pour cette vie idéale : dans Fourier il ne voyait que le côté sentimental et ridicule. Il découvre, en 1847, la brochure socialiste de Sardat et en fait des gorges chaudes (3) : par delà les cérémonies grotesques prévues par la « loi d'union », il raille les fêtes et les cortèges de Fourier. L'esprit de secte,

(1) Troubat, *Sainte-Beuve et Champfleury,* p. 56.

(2) *Corsaire,* 5 janvier 1845 : *M. D. L., docteur en socialisme.*

(3) *Corsaire,* 10 octobre 1847, et *l'Evénement,* 16 août 1848 (2e partie).

la vanité théâtrale des maîtres, l'adoration béate des disciples excitent sa verve : il raconte les tribulations de Baptiste, victime du socialisme (1), que son zèle propagandiste fait chasser de partout et qui se console dans la contemplation d'une « plume ayant appartenu à Fourier ». Les fouriéristes lui rendaient en critiques dédaigneuses la monnaie de ses plaisanteries. Un autre rédacteur de la *Démocratie,* son homonyme J. Fleury, ne trouve, dans les œuvres de Champfleury, que de misérables jeux de mots et lui conseille d'étudier des livres sérieux (2). On lui renvoyait les épithètes de vipère et de serpent (3). Il semble pourtant que *Chien-Caillou,* où l'on pouvait voir une satire sociale, le réconcilia à moitié avec l'école (4). De son côté il reconnaît, en 1848, que Fourier possède « un grand côté de comique sérieux, de fantaisie calme, de divination que seuls peuvent comprendre les gens forts (5) ». Si Cabet lui semble extravagant et néfaste (6), il avoue que Proudhon a « un immense talent joint à une logique de fer et à une grande bonne foi » ; la *Solution du problème social* est un livre remarquable, bien que les idées en soient contestables (7). Dans l'opposition de ces

(1) *Corsaire,* 2 juin 1845.
(2) postface de *Pauvre Trompette.*
(3) *L'Evénement,* 16 août 1848.
(4) Cf. Postface de *Pauvre Trompette.*
(5) *L'Artiste,* 15 mai 1848 : *Analyse de « l'Esprit des Bêtes » de Toussenel.*
(6) *Corsaire,* 12 juillet 1848 : *les Communistes de Ste-Croix.*
(7) *La Presse,* 28 mai 1848 : *les Journaux depuis la Révolution de février 1848.*

trois jugements, nous saisissons bien ce qui l'irrite chez les socialistes : c'est d'une part l'esprit d'école, avec ses naïvetés et ses outrances, celui de « Mme Hatti de Gammont, Cantagrel, Considérant, Hennequin, Laverdan, etc. (1) », celui qui se traduit dans « les boulangeries fouriéristes, M. Louis Festeau, les expositions abrégées et le reste (2) ». D'autre part, le romanesque idyllique et puéril des utopistes, les fautes de goût où les entraînent leur enthousiasme pour « tous ces systèmes en isme qui riment si bien avec imbécillisme (3) ».

Peut-être se serait-il contenté d'une épigramme si les socialistes n'étaient venus l'attaquer sur son propre terrain. Mais ils eurent la prétention d'imposer aux écrivains leur tâche, de dicter leur profession de foi ; ils veulent faire du roman une chaire de socialisme (4). Et ils trouvent des auteurs qui se laissent convaincre. Champfleury dénonce cette influence néfaste que l'on peut saisir dans deux groupes d'œuvres. — D'abord dans la littérature ouvrière. Les années qui précédèrent 1848 virent fleurir les ouvriers-poètes. La lecture de Fourier, l'éloquence lyrique des clubs éveillèrent la vocation de Charles Poncy, de Toulon, ouvrier-poète-maçon ; ses vers parurent dans *l'Illustration*. G. Sand en fit un éloge dithyrambique (5) ; son succès hâta l'éclo-

(1) *Corsaire*, 2 juin 1845.

(2) *Corsaire*, 12 juillet 1848.

(3) *L'Événement*, 16 août 1848.

(4) Cf. *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1850 : *De la démocratie en littérature.*

(5) *Œuvres de Ch. Poncy*, avec préface de G. Sand. Paris, 1846.

sion de chants socialistes, signés de noms aujourd'hui inconnus, invariablement décorés de l'épithète à la mode « ouvrier-poète (1) ». Champfleury était de longue date familiarisé avec cette nouvelle littérature : Mürger recevait déjà, rue de Vaugirard, les futures célébrités; leurs vers et leurs prétentions agaçaient également notre prosateur, qui se sauvait, dit-il, pour échapper à des flots d'alexandrins. Aussi saisit-il l'occasion de dire leur fait à ces intrus lorsqu'ils se réunirent pour fêter l'arrivée à Paris de Poncy (2). Après s'être bien diverti du repas ridicule qui marqua cette solennité, Champfleury prend son ton le plus sérieux et affirme : « Pour nous et pour bien d'autres, l'ouvrier-poète est un être amphibie... impossible... » Ou il restera ouvrier et souffrira dans ce métier inculte, ou il quittera son état et tombera dans la misère. Quant à la littérature, elle n'y gagnera rien : ces âmes simples n'ont même pas une idée neuve. Ils pastichent maladroitement Hugo, Barbier et Ponsard. Poncy, Vinçard, le fabuliste Lachambeaudie, Savinien Lapointe, Barillon sont renvoyés à leur atelier. A cette littérature qui se dit populaire, il opposera le discours naïf du bûcheron Manchette (3), un vrai paysan. Manchette ne cherche pas à faire œuvre littéraire, et pourtant son langage abonde en expressions pittoresques et parfois sublimes ; il ne se

(1) *Corsaire*, 11 novembre 1845 : *Les Ouvriers-Poètes*.

(2) Cf. *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1841, Lerminier : *De la littérature des ouvriers*.

(3) « Le bûcheron Manchette au Club. » *Le Bonhomme Richard*, n° 2, 11 juin 1848.

hausse pas jusqu'à la philosophie nuageuse des socialistes, mais ses idées n'en sont pas moins intéressantes, parce qu'elles sont originales et saines.

C'est de cette philosophie nuageuse que se réclamait une autre école dont le principal représentant fut Eugène Sue (1). La nouveauté des *Mystères de Paris* avait consisté à appliquer les procédés du roman historique, démesurément accru par les exigences du feuilleton, à la peinture des classes misérables de la société. Ce fut d'abord un moyen d'exciter la curiosité : parmi les *Mohicans de Paris,* le lecteur se sentait aussi dépaysé que chez les Iroquois de Chateaubriand ou les truands de Hugo : mœurs, coutumes, costumes et décor, tout était nouveau pour l'abonné du *Constitutionnel.* Mais devant les accusations d'immoralité, devant les protestations du bon goût, il fallut que le roman de mœurs populaires justifiât son existence : il le fit en se fondant non pas sur la théorie littéraire du réalisme, mais sur les passions politiques. On prétendait faire sortir de ces épisodes romanesques, de ces descriptions verbeuses tout un enseignement républicain, toute une philosophie socialiste. C'était en outre un moyen d'augmenter le nombre des lecteurs : ils furent légion. *Les Mystères de Paris, le Juif Errant, les Mémoires du Diable,* plus tard *les Mystères du Peuple* firent la fortune des journaux où ils parurent. « Vous savez, disait un ministre à ses

(1) Cf. *Revue des Deux Mondes,* 1er septembre 1844, 1er mai, 15 juin, 15 octobre 1847. — Sur F. Soulié : Cf. *id.*, 1er octobre 1847. — Cf. Spœlberg, *Lundis d'un chercheur :* Bibliographie de Paul Féval.

collègues, la Louve est morte ! » Le public n'avait d'yeux que pour Fleur-de-Marie et pour le ténébreux Rodin.

« Aujourd'hui, constate mélancoliquement Champfleury, mystères et jésuites sont toute la littérature et l'abonné entre dans une sainte colère quand il voit au bas de son journal une critique d'art qui vient se jeter à la traverse de son roman quotidien (1). »

Décidément les feuilletonistes accaparent ! Cette raison suffirait à les rendre insupportables aux jeunes littérateurs. Champfleury en a peut-être de personnelles (2) pour ne pas aimer Eugène Sue. Celles qu'il donne sont en tout cas intéressantes. Dans un article du *Corsaire* il analyse un pamphlet belge de M. Victor Joly, *Des Jésuites et de quelques engouements littéraires à propos du « Juif Errant »*. « A cause d'eux, ajoute Champfleury, M. Eugène Sue a compromis sa réputation de romancier par *le Juif Errant* qui a prouvé que le roman, le socialisme, le fait-Paris et le pamphlet étaient quatre personnages qui ne pourraient jamais vivre d'accord (3). » La maladie du jour a atteint MM. Michelet, Edgar Quinet (4), V. Cousin, mais c'est encore dans le roman qu'elle étend le plus ses ravages. Sans cesse le nom d'E. Sue revient sous la

(1) *Corsaire*, 29 mars 1845 : *Critique de l'histoire des peintres français, par Ch. Blanc.*

(2) Cf. La lettre à sa mère du 28 octobre 1844 et les suivantes.

(3) *Corsaire*, 28 avril 1846.

(4) Cf. *id.* et *Corsaire*, 13 février 1847 : *Cours de MM. Michelet et Chasles.*

plume du critique. Il est lu par les bourgeois (1) ! et à titre de romancier moral (2) ! Le voilà classé parmi les peintres penseurs et les romanciers sociologues (3) ! Or un roman où il est question de « libertés harmoniques, d'ordre unitaire » ça doit être très ennuyeux. Le seul moyen de faire accepter ces théories, en admettant qu'elles soient salutaires, c'est de ne pas les exposer. Une phrase écrite en 1846 nous indique déjà la vraie méthode (4) : « De même que des idées socialistes naissent de la lecture d'un roman où l'auteur n'aura semé que des observations et des faits, de même, une simple farce peut conduire à un monde d'idées. »

Des observations et des faits ! Les romanciers à la mode ne n'en soucient guère. La plupart ne voient pas au delà du feuilleton quotidien, mal écrit mais bien payé :

« Sans doute cet argument est irrésistible : l'argent ! mais à ce compte il n'y aurait plus de littérateurs, de musiciens, de peintres. M. Paul Féval pourrait en dire autant et à sa suite tous les feuilletonnistes, tous les faiseurs de romances et tous les

(1) *Chien-Caillou*, préface : *Aux Bourgeois* (début) et p. 14.

(2) *Id.*, p. 33, note.

(3) Ce rapprochement du peintre à idées et du romancier socialiste est fréquent chez Champfleury. Cf. son *Salon de 1846 : Corsaire*, 24 mars 1846 : « Aujourd'hui et demain ! sujet aussi neuf que Jonas avalé par la baleine, sujet socialiste pour tout dire ! Ces deux machines attirent les grisettes, les femmes adultères, les collégiens et l'auteur de *la Peinture précepteur moral* que j'ai surpris en contemplation les yeux baignés de douces larmes ; heureux caractère ! »

(4) *Philosophie de la pantomime* de *Pierrot valet de la Mort*, 1846. Reproduit dans *Contes d'Automne*, p. 8.

peintres de lorettes, race travaillant dix heures par jour, à tant la ligne, à tant la note, à tant la touche de pinceau..... Oui! vous aurez de l'argent, mais dans trois ans vous deviendrez des « rossignols, M. Paul Féval terminera ses jours chez Lebigre (1). »

Ce mercantilisme littéraire substitue au souci de l'art le besoin de flatter le goût du public ou de l'étonner. A la première tendance se rattachent les grands romans historiques de Dumas. S'il n'ose pas encore attaquer de front le rival de Balzac, Champfleury fait plusieurs fois allusion à sa facilité stupéfiante et à ses faciles succès. De leur côté, les romanciers soucieux de trouver du nouveau en arrivent à ce que seraient en cuisine « les ailerons de requin, les salmis de sauterelles, les blanquettes de crapaud, les nids d'hirondelles et autres excentricités de la cuisine chinoise (2) ». Sans parler des gentils faiseurs de couleur locale, Souvestre et ses Bretons, le poète Eugène de Lonlay et ses Andalouses (3), que de romanciers retournent par delà Balzac aux extravagances du vicomte d'Arlincourt ou de Ducray-Duménil! Dans une nouvelle (4), Champfleury nous décrit les aventures d'un notaire poète et d'une femme sentimentale : le premier est un pur classique : il a composé un poème didactique sur le notariat. Mais sa femme, plus moderne, ne trouve de charme qu'aux terrifiantes visions

(1) *Salon de 1846*, op. cit.
(2) *Corsaire*, 28 avril 1846.
(3) *Corsaire*, 12 mars 1846 : *A propos des Funambules.*
(4) *Corsaire*, 27 novembre 1845.

dans le goût d'Anne Radcliffe. Elle possède une sensibilité exaspérée : le romanesque le plus échevelé lui paraît chose toute naturelle; et c'est en exploitant habilement ces goûts romantiques que le cynique Chavaudrey arrive à la séduire. C'est, d'un bout à l'autre, une parodie parfois amusante des procédés du roman-feuilleton tel que l'avaient fait vingt ans de romantisme. Chavaudrey prépare le terrain avec le récit d'une exécution capitale où rien ne manque : la nuit, les torches, la guillotine et le funèbre panier. La déclaration d'amour, qui ne tarde guère, est d'un byronisme désespéré. Le dénouement sera précipité par le récit « d'une scène d'hôtel à la nuit » où « il y a de l'épouvantable à profusion », tandis que le pianise Schnetz accompagne « dans le genre des mélodrames de la Gaîté » en *mi* bémol mineur, que la lampe s'éteint et que Chavaudrey « cherche à produire des effets bizarres » en jetant des volumes par terre. Trouver des effets bizarres, c'est en effet toute l'ambition des feuilletonistes. Nous sommes ici aux antipodes de l'art : « Le roman-feuilleton, nouveau Saturne, fait avaler tous les matins à ses abonnés des moellons aux lieu et place de sains enfants littéraires (1). »

Trouverons-nous au moins de quoi nous consoler dans les espaces sereins de la littérature pure? Mais là encore Champfleury dénonce le ridicule de certaines attitudes romantiques, le danger des exagérations où s'est porté le lyrisme des romanciers et

(1) *Corsaire*, 28 avril 1846.

des poètes. On peut voir une allusion aux premiers romans de G. Sand dans les lignes suivantes (1) :

« Le monde est ainsi bâti qu'il veut absolument pleurer sur la muse, pauvre femme délicate qui serait si heureuse de n'être pas mariée. Si la muse un beau jour fait un accroc au contrat, le monde applaudit; si la muse abandonne le toit conjugal, le mari a tort, toujours tort. Il était si bourgeois, si prosaïque, si pot-au-feu! Il ne comprenait pas la moindre délicatesse de sentiment, il froissait à tout instant les fibres artistes de la muse... Pourquoi avais-tu des enfants? Pourquoi mangeais-tu de la soupe? Voyez-vous de la soupe sur la table d'une muse? Fi! que cela est trivial! »

Il n'aima pas plus la seconde manière de G. Sand que la première. Déjà en 1846 il lui reprochait, à propos du public des *Funambules,* d'idéaliser le peuple, de parler des généreux enfants du faubourg « et autres épithètes qu'on devrait laisser à M. Cabet (2) ». Qu'elles soient en chair et en os comme G. Sand, Louise Colet et telle autre, ou simples symboles de l'inspiration poétique, les muses excitèrent toujours sa verve. Dans un article consacré à Deburau (3), il parodie ces dialogues dont Musset a donné le modèle dans sa *Nuit de mai;* il fait déguerpir l'encombrante visiteuse : « Ce que j'ai à dire veut de la simplicité, qualité inconnue à la muse envolée. » Plus tard, cet amour de

(1) *L'Artiste,* 12 octobre 1845 : *Les Doléances du citoyen Lebrun.*

(2) *Corsaire,* 12 mars 1846 : *A propos des Funambules.*

(3) *Corsaire,* 27 juin 1846 : *Les Derniers jours de Deburau.*

la simplicité l'amènera à rejeter la poésie elle-même (1). Il n'en est pas encore là, et il ne reproche aux poètes que l'étalage insupportable de leur personnalité, leurs exagérations et leurs jérémiades calculées. Un type surtout l'irrite : le poète poitrinaire, le pâle succédané des grands neurasthéniques romantiques, les René et les Obermann pleurnichards qui errent dans les bois « quand la feuille jaunit ». Il leur dédie une ballade en prose (2), où deux confrères en poésie échangent ce dialogue : « — N'êtes-vous pas poitrinaire ? — Et vous-même, mon bon monsieur ? — Moi, j'en vends ! — Moi, j'en mange ! » Car « le poitrinaire trouvé représente généralement 300 vers, 75 francs à 25 centimes le vers ». Pour un peu, il les traiterait de « farceurs », comme l'illustre Gaudissart. Lyriques ou élégiaques, les poètes qui continuent en les aggravant les procédés romantiques s'éloignent également de la simplicité et de la vérité.

Par-dessus Louise Colet et Hégésippe Moreau, ces critiques semblent atteindre le romantisme lui-même avec son lyrisme, ses passions souveraines et sa rhétorique brillante. Il ne faut pas s'y tromper : c'est uniquement aux disciples que s'adresse Champfleury, à ceux qui ont transformé en recettes commodes les procédés originaux des maîtres : ceux-ci restent incontestés. Les dédicaces des *Contes* témoignent de son admiration pour Hugo (3), Bal-

(1) Cf. le chapitre IX de cette étude, au début.
(2) *L'Automne* ds. *Chien-Caillou*, p. 111. Ecrite en octobre 1846.
(3) Cf. le chapitre précédent et les lettres de Hugo à Champfleury.

zac, Delacroix (1). Il rend visite à Alfred de Vigny. Si ces témoignages d'admiration sont moins fréquents qu'on ne l'attendrait d'un disciple, c'est pour deux raisons : d'abord la blague est plus facile à tourner et plus commode à placer que le dithyrambe; ensuite parce que les grands chefs du mouvement romantique avaient d'eux-mêmes abandonné les troupes qu'ils étaient destinés à commander. Tous étaient passés à la politique : poussant à bout leurs idées sur la mission du poète, Hugo, Vigny, Lamartine, Michelet, Quinet prétendaient coopérer à la conduite de l'État. Forcément ils négligeaient les lettres; et si leurs œuvres restaient toujours dans les mémoires, leur personnalité semblait étrangère, déjà lointaine (2). Le seul Théophile Gautier semblait rester fidèle à l'idéal artistique qui avait illuminé sa jeunesse : aussi est-il le guide de la génération nouvelle. Champfleury lui dédie ses *Souvenirs d'un croque-mort;* ses relations avec lui étaient assez suivies. En 1848, il écrit : « Dernièrement, la jeune école qui pousse a traité très durement Théophile à cause de moi, ce qui m'a fait un grand tourment. Je lui suis rede-

(1) Cf. chapitres III et VII.

(2) Le *Corsaire* publie le 22 novembre 1845 une pièce de vers signée Ariel, très curieuse par le mélange d'admiration et de regret qu'elle renferme, ode à la gloire du Hugo poète et satire des prétentions du Hugo homme politique. A côté de railleries à G. Planche, qui essaye d'étouffer la gloire du poète, de protestations contre la résurrection de Boileau et de Racine, nous relevons les deux vers suivants :

« Sur son épaule tombe un lourd manteau de pair
Comme sur un vase un couvercle. »

vable de tout, du bruit qu'a fait mon nom, et je ne veux pas être un ingrat (1). »

Les épithètes laudatives ne prouvent pas grand'-chose. L'œuvre de Champfleury nous renseignera mieux sur ses affinités avec l'école romantique ; et aussi le fait que maîtres et disciples s'unirent spontanément devant l'ennemi : l'école du Bon Sens. On a pu soutenir qu'il n'y eut pas d'école du Bon Sens ; mais elle exista pour le public, pour les critiques, pour les adversaires. Ponsard fut, de par son succès éphémère, sacré grand maître, et attira sur lui les plus vives épigrammes (2). A ses côtés Scribe et Augier se virent reprocher leur prosaïsme bourgeois, leur manque d'imagination et de fantaisie, l'étroitesse de leur morale et la platitude de leur style. On ne leur pardonnait pas, dans les petits journaux, de tenter un retour en arrière vers la littérature classique et didactique, vers l'antiquité et la raison. Devant cette contre-attaque, les milices d'Hernani semblèrent sur le point de se reformer : *Lucrèce* fut sifflée à l'Odéon. Champfleury s'y distingua, fut expulsé, et reçut même, dit-on, d'un « cipal » exaspéré un coup de baïonnette au bas des reins. L'aventure fut sans doute moins sanglante : les *Aventures de Mariette* nous en font un récit plausible. Elles nous renseignent aussi sur l'opinion qu'on avait du « notaire de Compiègne » dans le cénacle des Bohèmes, et sur

(1) Troubat, *Sainte-Beuve et Champfleury*, p. 84.

(2) A côté de lui, Dufaï, avec sa brochure *Agnès de Méranie et les drames de Hugo*, s'attira les invectives des jeunes littérateurs. *Corsaire*, 11 juin 1847.

les charges qu'il inspirait (1). Mürger fait de la lecture d'*Agnès de Méranie* l'équivalent des plus affreux supplices et le verbe « tu nous ponsardes » est considéré comme ordurier (2). En 1857, Banville décochera une dernière flèche dans la préface des *Odes Funambulesques* (3). Champfleury ne reste pas en arrière : en 1846, il accuse Ponsard d'avoir écrit ses tragédies sous la dictée des vieux lions à perruque des Tuileries, bourrés d'alexandrins classiques et de réminiscences de Ducis. Il faut renoncer à relever dans ses articles toutes les attaques contre l'école du Bon Sens : elles se réduisent souvent à un calembour ou à une invective truculente; mais leur fréquence nous assure de leur sincérité. Scribe est dédaigneusement opposé à Balzac : « avec son esprit il sera toujours le bienvenu de la foule qui a sifflé à outrance les débuts romantiques de M. de Balzac (4). » Enfin les critiques soupçonnés de favoriser ces tentatives réactionnaires sont exécutés en bloc : Nisard, Ampère, Saint-Marc Girardin ne sont que d'ennuyeux rhétoriciens, des pédants dont les cours ont « le même charme qu'une tragédie de Latour de Saint-Ybars avec Rachel en moins (5) ». Toutes ces idées se condensent dans un article (6) où il fait l'histoire

(1) Cf. *Corsaire,* 27 septembre 1846 : *Arlequin-Agnès de Méranie,* parade en vers, anonyme.

(2) Cf. *Corsaire,* 25 septembre 1845 : *La Souricière.*

(3) Édition Lemerre, 1874, p. 2. — Cf. également un *Triolet joyeux,* p. 210.

(4) *Corsaire,* 27 juin 1846.

(5) *Corsaire,* 13 février 1847.

(6) *Corsaire,* 14 mai 1848 : *Schismes littéraires de 1827 à 1848*

des Schismes littéraires de 1827 à 1848 : c'est un véritable manifeste que nous regrettons de ne pouvoir citer *in extenso*.

En résumé, pas de théories arrêtées, quelques admirations, pas mal d'antipathies également réparties entre les médiocres continuateurs du romantisme et ses plus médiocres adversaires, voilà où en est Champfleury quand il écrit ses premiers contes. Qui pourrait prévoir la future doctrine réaliste dans cette invective humoristique :

« Puisses-tu te réveiller un matin changé en Rolle et en Albert Aubert (1), puisses-tu nier Hugo et Balzac, ne plus comprendre les *Reisebilder* d'Henri Heine ! Puisses-tu écrire des pamphlets contre Dumas et devenir Allemand démocrate (2) ! »

(1) Sur Albert-Aubert, ex-élève de l'ancienne École normale, critique du *National*, cf. Audebrand, *Soldats, poètes et tribuns : Petits mémoires du dix-neuvième siècle*, p. 182.

(2) *Corsaire*, 27 juin 1846.

CHAPITRE II

Les Scènes de la Bohème.

De 1843 à 1847, c'est dans les journaux qu'il nous faut étudier la production littéraire de Champfleury. L'insuffisance de ses ressources, peut-être aussi le peu de confiance qu'il avait dans la valeur de ses œuvres l'empêchèrent de les réunir en volume. Il écrivit pourtant beaucoup. Il réservait pour l'*Artiste* ses articles de critique d'art ; au *Corsaire* il donnait parfois des feuilletons humoristiques sur les expositions, des impressions de musée ou de Salon. Mais il envoyait surtout de courtes nouvelles dans lesquelles il s'essayait au métier de conteur. Extraits du vaste arsenal des blagues d'atelier, empruntés à la vie des rapins du Quartier, ces contes n'ont qu'une valeur littéraire relative. Leur valeur historique est en revanche loin d'être négligeable : ils nous fournissent de précieux renseignements sur le goût de la jeune école et sont comme l'ébauche des *Scènes de la Vie de Bohème,* dont on connaît le succès retentissant.

L'artiste y joue le rôle prépondérant. Mais par artiste il ne faut pas entendre le peintre ou le sculpteur officiel, l'homme arrivé. MM. Pingret et Victor Adam, deux représentants du genre honnête et académique, sont voués par Champfleury aux plus cruels supplices (1) : badigeonnés au vermillon, moulés en plâtre, ils expient le crime d'être à la fois propriétaires et peintres d'aquarelles. Leurs persécuteurs, ce sont les jeunes et farouches défenseurs du grand art, les futurs auteurs de chefs-d'œuvre, les bohèmes, en un mot. Bien entendu, c'est parmi eux que se trouvent les vrais talents : « Chien-Caillou était artiste comme Albert Dürer, avec autant de naïveté... Pour comprendre les eaux-fortes de Chien-Caillou il fallait être artiste. La plupart des gens n'y auraient rien vu, les véritables amis de l'art y découvraient un monde. Jamais la pointe ne s'était jouée avec autant de difficultés (2). »

Mais le talent n'est pas ce qui intéresse Champfleury : il l'accorde une fois pour toutes à ses héros et ne s'attarde pas à l'analyser. Il préfère montrer ce en quoi rapins et grands peintres se rencontrent, ce qui les différencie du commun des mortels, leur amour pour la vie joyeuse et fantaisiste. Invariablement les bohèmes sont des gens qui savent s'amuser : leurs distractions sont généralement pai-

(1) *Corsaire,* 17 décembre 1844 : *les Treize.*

(2) *Chien-Caillou,* p. 42. Il semble d'ailleurs que Rodolphe Bresdin, qui a posé pour le personnage de Chien-Caillou, ait été un artiste de valeur. Ses œuvres ont eu les honneurs d'une exposition rétrospective au Salon d'Automne de 1907.

sibles : « Le punch flamba, les pipes s'allumèrent à la flamme et la mansarde retentit de lariflas (1) ». Mais ils en ont d'inquiétantes : témoin l'histoire de ce caporal de la garde nationale qui, attiré dans un atelier, y passa la nuit attaché à l' « échelle (2) ». Après les chansons et les bouteilles, l'amour. Les moins délicats se contentent d'une liaison facile comme le Tony des *Confessions de Sylvius,* dont la maîtresse fume la pipe. Mais les rêveurs à l'âme sentimentale ne sont guère plus embarrassés : Sylvius s'éprend successivement d'une petite couturière, de sa concierge (qui n'est pas une concierge), d'une blanchisseuse, d'une copiste du Louvre, avec la même ardeur et le même succès. Ce ne sont que billets doux, rencontres dans l'escalier, œillades d'une fenètre à l'autre. Champfleury a beau protester dans *Chien-Caillou* contre les idées fausses que l'on se fait sur la mansarde du bohème, d'où, en réalité, « on n'aperçoit guère que d'horribles créatures, des juifs, des vieilles femmes, des chats, des marchands de chapeaux ruinés (3) », lui-même, quelques pages plus loin, introduira son héros dans la mansarde de sa voisine Amourette. Les connaissances sont vite faites ! Quelques phrases suffisent pour nouer un amour éternel : « Vous êtes bien bon et je vous aime déjà comme si je vous connaissais depuis deux ans (4) », dit la jeune Amourette après

(1) *Corsaire,* 16 mai 1845 : *Une Page des « Confessions de Sylvius ».*
(2) *Corsaire,* 25 septembre 1845 : *la Souricière.*
(3) *Chien-Caillou,* les Mansardes des poètes et les Mansardes réelles, pp. 23 et seq.
(4) *Id.,* p. 37.

dix minutes de conversation. Et ce n'est pas une simple exagération de politesse : la fin du conte prouve la violence de cette passion si vite née. L'amour est conçu comme la panacée universelle : pour un peu, amoureux et amoureuses s'écrieraient : « Une chaumière et son cœur ! »

Ce curieux mélange d'amourettes à la Béranger et de passion romantique, nous le retrouvons affiné chez Mürger et il fera le succès des *Scènes de la Vie de Bohème*. De même nous trouvons déjà chez Champfleury la fantaisie échevelée, la blague qui cache des misères réelles. *Une Journée d'artistes* (1) fait défiler sous nos yeux les inventions les plus saugrenues, depuis la tortue qui sert d'horloge jusqu'aux provisions qui consistent en « une demi-bouteille d'huile et de vinaigre, du sel et du poivre ». Ce monde à part possède un jargon spécial, bizarre, fait d'argot réaliste, de préciosité et de parodie du style noble : « Asmodée, crie Tony à son rapin, laissez Napoléon à M. Horace Vernet et n'abusez pas de l'organe de la parole (2). » Il semble que l'idéal soit de ne jamais appeler les choses par leur nom : le portier est dénommé l' « infâme cloporte » et les fournisseurs « M. Crédit ». Naturellement le calembour fleurit sur ce terrain choisi : pour en citer, il faudrait les expliquer et ce serait long. Le costume enfin se distingue par son originalité. Sylvius, avec « son habit de velours neuf, son gilet de velours, son pantalon de velours et son chapeau le

(1) *Corsaire*, 17 avril 1845.
(2) *La Souricière, Corsaire*, 25 septembre 1845.

plus espagnol, a conscience « d'avoir une certaine couleur aux yeux des bourgeois de L... (1) ». Les « culottes à peindre » d'Alexandre (Alexandre Schanne, dit Schannard-sauvage, d'où Schan, Schaun, Schaunard) devancent la redingote bibliothèque de Colline (2). Bref, intérieurement et extérieurement, par sa psychologie et par ses habitudes, l'artiste nous apparaît, à travers l'œuvre de Champfleury, comme une vivante antithèse de la façon ordinaire de vivre. Les véritables bohèmes étaient déjà singulièrement excentriques et par une recherche consciente de l'originalité, une sorte de « pose » naturelle aggravaient encore leurs singularités (3). Champfleury, en les mettant en scène, les a accusées. Il a contribué à créer ainsi le type littéraire de « l'artiste » ; et, sans que l'on puisse déterminer exactement dans quelle mesure il l'a schématisé ou embelli, le fait est que dans les *Confessions de Sylvius* la part de vérité humaine est restreinte.

A ce personnage sympathique s'oppose le type de la bêtise prétentieuse : le bourgeois. Il semble

(1) *Une Page des « Confessions de Sylvius »*, *Corsaire*, 16 mai 1845.

(2) *Une Journée d'artistes*, op. cit.

(3) Les individus réels qui se rapprochèrent le plus de ce type et que Champfleury connut certainement furent le Karol des *Buveurs d'eau* (cf. *Histoire de Mürger* par Trois Buveurs d'eau) et Privat d'Anglemont (cf. la notice biographique de Delvau en tête de *Paris inconnu*, Paris, 1886. Banville, dans ses *Souvenirs*, en fait une figure d'épopée. Pour ramener le personnage à ses vraies proportions, cf. Monselet, Préface de *Paris Anecdote*, Paris, 1885.)

même, à lire les premières nouvelles de Champfleury, que le mécanisme social roule sur l'antagonisme de ces deux classes (1). Est bourgeois non seulement le riche commerçant, le Crevel de Balzac, mais encore le petit boutiquier, le rentier de province ; bourgeois le propriétaire, et bourgeois ses satellites, domestiques et concierges ; bourgeois enfin les plus modestes fournisseurs, la crémière, la fruitière, le restaurateur et le cafetier. Sous cette diversité d'états, les mêmes caractères se retrouvent. D'abord celui de n'entendre rien aux « questions artistiques ». Bourgeois et bon goût sont deux termes qui s'excluent ; c'est avec le plus grand sérieux que Champfleury distingue au Louvre les « tableaux regardés par les bourgeois » (2) et les autres. Le fait d'être lu, goûté, admiré par le bourgeois devient un signe infaillible de nullité artistique : pas un des ennemis de Champfleury n'échappe à la règle : les classiques, Ponsard, E. Sue, Scribe, Dumas, H. Vernet, Drolling, Ingres, Couture, Dubuffe, voilà ceux qu'on préfère à Balzac, à Hugo, à Shakespeare, à Delacroix, à Corot et à Préault. En dépit de sa nullité, le bourgeois veut parfois s'intéresser aux arts, et le curieux mélange de son ignorance et de son ton doctoral, sa façon de singer les artistes fournissent à Champfleury des plaisanteries innombrables. C'est M. Prudhomme faisant les honneurs du « Muséum de peinture » à

(1) *Silhouette,* 20 mars 1846 : *Monsieur Prudhomme au Salon. Pauvre Trompette,* p. 44.

(2) *L'Artiste,* 1er décembre 1844 : *Une Visite au Louvre.*

Mme Pastéris, et admirant la perspective (1) : « Ah ! c'est que la perspective est tout dans un paysage ; sans la perspective, point de paysage ! » C'est M. Mignonnet, notaire de Reims, auteur d'un poème didactique sur le notariat :

> Au notaire avant tout il faut la probité,
> Le reste compte peu sans cette qualité... etc. (2).

Mais ces nobles aspirations sont rares chez le bourgeois : d'ordinaire il est plus positif et soucieux avant tout de la rentrée de ses créances. Lorsque ses intérêts sont en jeu, il devient féroce ; il refuse le crédit s'il est marchand, saisit le mobilier s'il est propriétaire, accapare les traitements et les commandes s'il est membre de l'Institut. Il ignore le laisser-aller élégant et la prodigalité nonchalante de l'artiste. Son idéal, c'est une position stable, lucrative et considérée : le notariat, l'administration ou le commerce. En dehors des occupations de sa charge, sa vie s'écoule dans une ignorance honteuse et une vulgarité écœurante. Flaubert prétendait que dans *Madame Bovary* il avait voulu rendre une nuance, la couleur grise et sale des cloportes. C'est elle qui semble recouvrir ces peintures des bourgeois les plus bourgeois : ceux des petites villes. Leur bêtise n'a d'égale que leur solennité, et les deux sont monumentales. Champfleury nous a montré ses provinciaux dans toutes leurs

(1) *La Silhouette,* 20 mars 1846 : *Monsieur Prudhomme au Salon.*

(2) *D'un notaire poète : Corsaire,* 27 novembre 1845.

distractions : *Un bal à la sous-préfecture* (1), où les invités sont gris comme des charretiers; *Une après-midi chez des bourgeoises* (2), qui pourrait prendre comme sous-titre : *De la société et de la conversation.* La vie artistique a pour cadre la *Société philharmonique* (3) où l'on fait plus de calembours que de musique; enfin, les fortes têtes, les débauchés se réunissent au *Café* (4), autour d'un billard ou d'une table de piquet, où ils perdent royalement leur demi-tasse. Les femmes, privées de ces plaisirs, se rattrapent en colportant de maison en maison les racontars de la journée. Envieuses, méchantes, prétentieuses, elles sont encore plus sottes que leurs maris. Les plus intelligentes et les plus jolies se donnent des airs de femme incomprise. De toute façon, la bonne tenue du ménage en souffre (5). Ridicules dans leur jeunesse, elles deviennent répugnantes et odieuses en vieillissant (6), à moins qu'elles ne finissent dans une dévotion hargneuse et intolérante (7). Bref, bourgeois et bourgeoises sont systématiquement grotesques ou déplaisants : leur caractère se résume dans la vanité et la bêtise. Les différences individuelles ne sont qu'à la surface et tiennent au milieu où chacun se meut : au fond, nous avons affaire à

(1) *Corsaire,* 16 février 1845.
(2) *Corsaire,* 24 mars 1845 — reproduit dans *Feu Miette.*
(3) *Corsaire,* 10 juillet 1845.
(4) *Corsaire,* 18 août 1845.
(5) Cf. *Feu Miette,* pp. 156 et sq.
(6) Mme Ricois et son chien : *Pauvre Trompette,* p. 135.
(7) Mme Fréminet, dans *la Serinette : Pauvre Trompette,* p. 67.

un type unique, destiné à servir de repoussoir au type précédent. L'artiste était embelli, paré de toutes les séductions de la jeunesse, de la beauté, de l'esprit; sa vie sentimentale était intense, son existence était remplie de fantaisie, d'imprévu et de gaîté. Son adversaire, vide d'esprit et de cœur, incapable de passion, occupé d'intérêts mesquins, serait navrant s'il n'était ridicule. Sa vie est une suite de platitudes et sa conversation un tissu de bêtises. C'est une caricature, ce n'est pas un personnage réel.

A vrai dire, dans ses premiers essais, Champfleury se préoccupe moins de faire vrai que de faire comique. Sans doute il se dégage parfois de ces railleries une impression pénible ; la fin de *Chien-Caillou* tourne au tragique et le propriétaire devient la cause d'un drame imprévu. Mais, en général, Champfleury se contente de faire rire sans prétendre nous attendrir. Ces historiettes sont courtes, sans digressions ni considérations ; jamais il ne s'attache à en dégager la portée ni à en formuler la morale. La plupart du temps le comique résulte des situations et tourne à la simple farce : ce sont les tribulations d'un jeune provincial débarqué chez des peintres affamés, leurs ruses pour lui extorquer un dîner interrompu par l'arrivée de créanciers exigeants (1); c'est l'aventure de Cressiot et de Besogne (2), officiers de la garde nationale, qui scandalisent les invités de la sous-

(1) *Une journée d'artistes*, op. cit.
(2) *Un bal officiel à la Sous-Préfecture*, op. cit.

préfecture, s'étalent sur le parquet, raflent les verres d'orgeat et appellent le domestique « garçon ». Telle encore l'histoire de M. François, que l'on oblige à tenir l'emploi de cor dans un orchestre de petite ville, alors qu'il est incapable de tirer un son de cet instrument (1). Tous ces épisodes bouffons sont notés dans de petits récits ou dans des dialogues aux phrases courtes et sèches, sans nuances ni transitions, mais assez mouvementés et vivants. Dans d'autres scènes le comique résulte seulement de la peinture d'un caractère : ce sont encore des dialogues où les mots drôles, les traits significatifs sont insérés dans les banalités d'une conversation ordinaire. Il y en a de très réussis : le *Café de Province* est remarquable d'exactitude ; le malheureux cafetier est tyrannisé par des habitués qui ne le payent pas et lui attirent des ennuis avec le commissaire de police ; incapable par timidité de refuser de les servir, son nez s'allonge à chaque nouvelle consommation et il se répand derrière leur dos en doléances comiques : « Si je vous disais, monsieur Ropertal, c'est entre nous, vous entendez bien, que nous avons des personnes établies dans la ville, que vous connaissez bien... ils prennent leur café, leur petit verre, eh bien ! qu'ils sont des deux ans sans donner un sou ! » Ces « personnes établies » sont représentées par un employé de la mairie, bavard, frondeur, grand joueur et grand buveur, qui, à la suite de parties interminables, se trouve devoir toutes les consommations du café et

(1) *Une société philharmonique*, op. cit.

les fait porter sur sa note d'un geste souverain. Le tout encadré dans les réflexions des joueurs de billard, les annonces des joueurs de piquet « J'ai six cartes... coupez! » et les considérations sur la politique. Il faut voir aussi M. Prétend, « célibataire de quarante-cinq ans, bavard, ayant des prétentions à la jeunesse », le Brummel de Château-Thierry (1); M. Nonotte, « violon, employé dans les contributions indirectes, victime de sa passion pour la musique ». Enfin, M. Prudhomme, l'immortel M. Prudhomme, professeur d'écriture, élève de Brard et Saint-Omer, expert assermenté près des cours et tribunaux, prononce quelques-unes de ces sentences dont il a le secret : « Ne faut-il pas toujours avoir le petit mot pour rire? demande-t-il à Mme Pastéris ; autrement la vie ne serait qu'un calice d'amertumes (2). » Devant un tableau de Delacroix il se vante « d'arriver avec sa plume à des résultats plus agréables », et traite un rapin insolent de « frondeur audacieux! ». Enfin, une troisième sorte de comique vient de l'auteur lui-même, des réflexions humoristiques qu'il mêle à ses récits, de l'emphase qu'il met à parler de choses insignifiantes, de rapprochements inattendus entre un personnage grotesque et telle personnalité en vue. Tout le début de *Chien-Caillou* est dans ce goût : l'impertinente préface aux bourgeois, le dialogue de l'auteur et de son oncle, « grainetier, caporal de grenadiers et abonné du lendemain au *Constitu-*

(1) *Une après-midi chez des bourgeoises,* op. cit.
(2) *Pauvre Trompette,* p. 18.

tionnel pour le *Juif Errant* (1) », le parallèle entre les mansardes des poètes et les mansardes réelles (2). Cependant Champfleury préfère, dans ses nouvelles, laisser sa personnalité dans l'ombre, en se contentant d'exagérer dans le sens bouffon ou simplement plaisant les aventures ou les mots de ses personnages. Il se dédommage dans ses articles de critique littéraire ou artistique et y déverse ses boutades : ils deviennent de véritables recueils d'anecdotes et de silhouettes grotesques : les visites au Louvre de Champfleury sont un prétexte à noter les types qui fréquentent le musée, le rapin à chapeau pointu, la jeune peintre : « la jeune peintre aime les échafaudages; quand elle peut monter sur une échelle pour copier un tableau élevé, elle est au comble de la joie... elle n'enverra que ces sujets, Jeune fille poitrinaire, la Mort d'une mère, la Chute des feuilles et autres sentimentaleries. On la retrouve plus tard donnant des leçons de dessin dans un pensionnat de jeunes demoiselles : *ultima spes* (3)! » Il fait converser les ombres des grands peintres, cite à propos des gardiens le vers de Virgile : *Rari nantes in gurgite vasto* (4). C'est une recherche continuelle de l'originalité et de l'esprit, un parti pris de montrer les objets sous leur aspect comique et les gens par leur côté ridicule. Champfleury gardera toujours quelque chose de ce travers

(1) *Chien-Caillou*, pp. 13 et 31.

(2) *Id.*, p. 23.

(3) *L'Artiste*, 1er décembre 1844 : *Une visite au Louvre.*

(4) *L'Artiste*, 16 février 1845 : *Galerie des dessins du Louvre.*

particulier, même lorsqu'il sentira le besoin d'exprimer sérieusement ses opinions les plus chères.



D'une façon générale, il ne faudrait pas voir dans ces nouvelles et dans ces dialogues l'imitation d'un genre en vogue, un simple effet de la mode. La haine du bourgeois, l'amour de la vie indépendante, le goût de la raillerie et de la farce venaient à Champfleury de son caractère et de ses premières impressions de jeunesse. Même lorsqu'il sera devenu un écrivain sérieux, un « bourgeois », il n'aimera jamais le monde, qu'il accablera de ses railleries. Il conserva toujours le goût des mystifications joyeuses : Dussolier (1) nous raconte comment il se déguisa en vieil académicien pour recevoir un de ses amis, candidat à l'Académie ; toutes ses biographies fourmillent d'anecdotes dans ce goût : il présenta à un poète cuisinier Mme Dufour, la gouvernante de Sainte-Beuve, comme étant la comtesse d'Agoult (2) ; il persuada à Courbet qu'il était aimé d'une princesse russe (3). C'est le type du mystificateur pince-sans-rire (4). Ce caractère railleur et volontiers goguenard semble être un trait

(1) *Nos gens de lettres*, Paris, 1864, p. 35.
(2) Troubat, *Sainte-Beuve et Champfleury*, p. 231.
(3) Troubat, *Une amitié à la d'Arthez*, p. 99.
(4) Cf. Troubat, *Essais de critique*, Article Champfleury, p. 2. — Lettre de Baudelaire à Champfleury, *Mercure de France*, avril 1906, p. 371.

héréditaire. Sans remonter jusqu'à l'astuce picarde, il y avait dans sa famille une sorte d'esprit indépendant, vif et parfois mordant. Son père était d'un naturel irascible et profondément original ; il vécut au milieu de ses concitoyens dans une perpétuelle révolte contre leur vie mesquine :

« Mon père était d'une humeur qui n'avait rien de bourgeois, aimait le théâtre et au besoin complimentait les artistes... Il ne ressemblait en rien à ces bonshommes si tranquilles. Une flamme active était son partage... curieux de tout savoir, avide de lectures, clignant d'un œil sceptique à chaque événement, méprisant l'opinion des masses, absolu dans ses jugements, dominé par les nerfs... affichant nettement son opinion sur toutes choses, sans s'inquiéter du rang de son interlocuteur (1). »

L'éducation du fils se ressentit de ce désaccord : Champfleury fréquenta tout jeune les polissons de la ville plus que les salons de la bonne société laonnoise (2). L'injustice dont fut victime Fleury contribua encore à lui faire prendre en grippe les « autorités » et son fils dut l'entendre plus d'une fois déblatérer contre la sottise et les préjugés bourgeois. Libre de ses mouvements, doué lui aussi d'une forte dose d'indépendance et de fantaisie, il prit pour cible de ses gamineries et de ses farces ceux qu'il sentait confusément visés par les moqueries paternelles. Peu à peu se forma contre lui ce préjugé tenace (3) des petites villes qui fait un che-

(1) Champfleury, *Souvenirs de jeunesse,* pp. 23-28, passim.
(2) *Id.,* p. 32.
(3) Cf. Lettre à sa mère, 17 f4vrier 1852.

napan de quiconque trouble l'engourdissement familier. Par réaction, il s'habitua à considérer le bourgeois comme l'ennemi, se jeta de plus en plus dans la vie tumultueuse des collégiens lâchés sur les promenades et à travers la campagne. Il s'ennuya dans les salons où on le traînait, se dégoûta de la vie close et silencieuse que menaient les fils des bonnes familles. L'étude n'était plus là pour apaiser cette existence désordonnée. Nous avons vu comment il partit pour Paris et comment il en revint. Ce nouveau séjour ne fit qu'aggraver ses dispositions malveillantes envers ses compatriotes. Il se fit l'effet d'être exilé chez les Scythes (1). Plus instruit des choses de la vie, il précisa par des remarques plus pénétrantes ses impressions d'enfance. Les Laonnois, par contraste avec les amis de Paris, lui parurent dix fois plus ternes, plus nuls, plus prétentieux qu'ils ne l'étaient en réalité. Il est probable que ses excentricités ne lui gagnèrent pas une estime qu'on était disposé d'avance à lui refuser : il scandalisa la ville; on le lui fit sentir par mille petites méchancetés et lorsqu'il partit, il emporta, avec un souvenir tout frais des ridicules des habitants, le mépris le plus complet pour leurs petitesses et le désir de les étonner en se vengeant de leurs dédains (2). Ils figurèrent toujours dans

(1) Cf. *Confessions de Sylvius*, chap. I et II (écrits en 1845). C'est une autobiographie, qui a l'avantage d'être la première en date de toutes celles de Champfleury. « L'épicier en nous apercevant viendrait sur le pas de la porte et ricanerait bêtement avec le coiffeur, son voisin », etc.

(2) Lettre à sa mère, décembre 1843, et Ricault d'Héricault, *Histoire de Mürger*, p. 124.

ses livres, derrière des pseudonymes transparents, et sous des couleurs impitoyables (1). Toujours aussi Champfleury fut considéré comme un individu peu recommandable et la rancune des Laonnois en vint à intéresser à son triomphe les pouvoirs publics : le préfet s'inquiéta des *Souffrances du Professeur Delteil* (2). En tout cas, dès 1843, c'était la guerre, et le jeune écrivain le leur fit bien voir.

Le milieu parisien où il avait échoué devait accentuer encore ses préjugés et lui fournir la contre-partie de ses haines. Il y connut l'existence opposée à celle qu'il fuyait. C'est par les peintres et les sculpteurs qu'il fit connaissance avec la Bohème qui exista en fait avant d'exister littérairement. Champfleury avait incontestablement des goûts artistiques innés : la musique, le théâtre et la lecture furent les trois passions de son enfance. « J'ai vécu avec les comédiens jusqu'à vingt ans », dit-il dans ses *Souvenirs*. Chez le libraire, il rencontra Chintreuil, qui s'occupait déjà de peinture : ils se familiarisèrent ensemble avec le Louvre et les tableaux des maîtres. Dans leurs promenades dominicales, ils discutaient peinture, et Champfleury apprit ainsi les éléments du métier. Mais ses connaissances s'élargirent dès qu'il se fut lié avec les Buveurs d'eau. Les deux frères Desbrosses étaient peintres, peintre aussi Alexandre Schanne ; d'autres gravaient. Détail à noter : Mürger faisait encore de l'aquarelle. Tous étaient jeunes, sans le sou. Un noyau d'anciens « bousingots » entré-

(1) Lettres à sa mère, 29 juillet 1856, 29 septembre et 4 novembre 1856.

(2) Lettre à sa mère, 23 avril 1853.

tenaient les vieilles traditions de 1830 (1); le surnom de l'un d'eux est caractéristique : le Gothique. Une parcelle de l'atmosphère d'Hernani échauffait les imaginations (2). Et d'ailleurs, la vie d'atelier n'a-t-elle pas toujours été réputée pour ses joyeusetés et ses farces traditionnelles ? De nos jours encore les « Beaux-Arts » et les ateliers de la rue Mazarine tranchent un peu par leur fantaisie sur la vie désormais bourgeoise du quartier Latin (3). Puisque c'est par la peinture que Champfleury aborda la littérature, ne nous étonnons pas qu'il reste dans ses premiers feuilletons plus que des traces de cette influence. On a pu dire qu'à partir de 1820, la vie et les théories des peintres avaient exercé une influence manifeste sur les doctrines et les formes littéraires. Dans le cas qui nous occupe, il est certain que c'est parmi les peintres que Champfleury apprit à connaître la vie parisienne, de même qu'il forma, d'après leurs conceptions, son goût et son vocabulaire de critique. La première chose qu'il leur prit fut ce qu'ils avaient de moins intéressant, mais de plus apparent : l'amour pour la vie de bohème.

(1) Sur la différence des deux Bohêmes, cf. Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis,* t. VI, pp. 277 et seq.

(2) « Nous étions d'épileptiques admirateurs de Hugo et le théâtre de la Renaissance, encore chaud des tempêtes de *Ruy Blas,* était pour nous un temple. » *Histoire de Mürger* par Trois Buveurs d'eau, p. 26.

(3) Voir ce qu'ils furent de 1830 à 1848 dans Privat d'Anglemont; *Paris Anecdote : La Childebert,* plus spécialement pp. 150 et seq. Cf. aussi, pour leurs distractions en dehors de cette demeure privilégiée, *Paris inconnu,* du même auteur : *La Closerie des Lilas,* et les *Souvenirs* de Banville, passim. Mais Banville idéalise systématiquement.



Ceci ne suffirait pas à expliquer comment il fut amené à écrire les nouvelles que nous avons analysées : pour qu'un écrivain songe à utiliser ses expériences personnelles, à faire une œuvre littéraire avec ses goûts et ses antipathies, il ne suffit pas qu'il en ait, et de très vives, il faut encore que la voie ait été frayée (la vie de Molière est elle aussi « bohème » et « antibourgeoise ») ; il faut que quelque chose l'avertisse qu'il y a là matière à une œuvre littéraire : c'est tantôt le sentiment confus des besoins de l'opinion publique, tantôt l'entraînement d'un courant d'idées en apparence étrangères à la littérature, le plus souvent c'est l'existence et le succès d'œuvres antérieures. Dans le cas présent, c'est encore une dérivée de la peinture qui détermina Champfleury : la caricature.

L'épithète de caricaturiste est en effet celle qu'appelle immédiatement le nom d'Henri Monnier. Et pourtant, en 1840, son œuvre se manifeste presque également sous trois aspects : Henri Monnier fut à la fois écrivain, acteur et dessinateur. Né en 1802, après des études sommaires et un stage dans le bureau d'un notaire, puis au ministère de la Justice, il s'était vers 1825 tourné résolument vers la peinture. Il fut élève de Girodet et de Gros, mais son goût pour les mystifications et la charge nuisait à ses progrès. Il avait une facilité de crayon extraordinaire ; il l'exploita en publiant de 1827 à 1830 des séries de planches comiques, des gravures

dans divers journaux amusants : *Esquisses parisiennes* (1827), *Mœurs administratives* (1828), *Mœurs parisiennes* (1827), *Les Grisettes* (1829). Ces dessins eurent beaucoup de succès et lui assurèrent une place dans les périodiques amusants qui naquirent après la révolution de Juillet (1). En 1830 il complète son œuvre en traitant les mêmes scènes dans des dialogues qui parurent sous le titre de *Scènes populaires* (2). En 1841 il y ajoutera les *Scènes de la ville et de la campagne.* Enfin la *Physiologie du bourgeois* résume sous une forme plus personnelle ses observations sur ce type. En même temps, il débutait comme acteur et auteur dramatique en jouant lui-même à Paris et en province une pièce à transformations dont il était l'auteur : *La Famille improvisée* (3). Il avait obtenu des succès de salon extraordinaires en mimant quelques-unes de ces scènes comiques, qu'il dessinait et racontait avec tant de verve. Si ses tentatives au théâtre n'eurent qu'un succès relatif, ses talents de conteur, de causeur restèrent célèbres.

Ces trois aspects de son talent avaient frappé Champfleury dès sa jeunesse : Henri Monnier joua en mai 1837 sur le théâtre de Laon, et Champfleury écrit à ce sujet :

« Les *Scènes populaires,* qui avaient aussi contribué à la réputation de l'homme, je les possédais,

(1) Il illustra en outre les *Physiologies du bourgeois* (1841), du *Célibataire* (id.), et, de 1830 à 1840, bon nombre de romantiques que nous retrouvons dans le *Catalogue de la Bibliothèque de Champfleury.*

(2) 1re édition, 1830. — D'autres suivirent en 1836 et 1839.

(3) La première représentation eut lieu en juillet 1831.

et tout enfant avec le théâtre de Molière elles avaient constitué une source d'impressions comiques inconscientes, mais vives. J'avais lu en outre dans le *Nouveau Tableau de Paris* la notice de M. Jal sur les comiques et caricaturistes français, au milieu desquels Henri Monnier tenait sa bonne place. Avec l'assurance d'un jeune homme qui a fait quelques narrations, je paraphrasai la notice de M. Jal et le soir, plein d'émotion, j'allai jeter le chef-d'œuvre dans la boîte de l'unique journal de l'endroit. A mon grand désappointement l'article ne parut pas, mais je fus mis le lendemain en relations directes, grâce à ma qualité de musicien, avec une des premières célébrités dramatiques qu'il m'était donné de contempler (1). » Henri Monnier fut donc, comme il le dit ailleurs (2), le maître qui dans sa jeunesse l'initia au comique. Dans les *Souvenirs* de Schanne, une phrase nous montre Monnier en rapports avec le groupe de la Bohème et n'ayant rien perdu de ses talents ; Schanne cite quelques-unes de ses improvisations et ajoute : « La seule indication de ces histoires donnera, j'en suis sûr, un revenez-y de rire à ceux qui ont eu la bonne chance de voir le grand humoriste mettre en scène et faire parler tout le monde bizarre qu'il avait créé. » Il s'établit enfin des relations personnelles entre Champfleury et Henri Monnier (3).

(1) Champfleury, *Henri Monnier,* 1879, p. 111.
(2) *Id.*, p. 277.
(3) On en trouvera le détail dans le volume que Champfleury lui a consacré (1879). Il lui envoyait son volume, *Les Bas-fonds de la société*, avec cet *ex-dono :* « A mon ami Champfleury. » (*Catalogue de la Bibl. de Champfleury.*)

Aussi ses premières œuvres se ressentent-elles d'une influence déjà ancienne : Champfleury ne cherche pas à la dissimuler : dans un de ses premiers feuilletons du *Corsaire* (1) il cite une phrase des *Scènes populaires* et voici ce qu'il écrit en 1847, dans *Pauvre Trompette* (2), à la suite de la nouvelle *M. Prudhomme au Salon :*

« Quelques-uns me reprocheront peut-être d'avoir emprunté à M. Henri Monnier la célèbre création de M. Prudhomme. Je réponds à cela que M. Prudhomme n'est pas un individu, mais des individus. Le célèbre caricaturiste a créé sans s'en douter la plus grande figure du dix-neuvième siècle. »

Les contemporains (3) signalèrent à l'envi une ressemblance facile à deviner. Baudelaire ajoute : « Mais véritablement l'auteur est mieux né et a mieux à faire (4). » Mais Champfleury ne s'est pas contenté d'emprunter à Monnier le type fameux du professeur de calligraphie. Les *Scènes populaires,* précisées et complétées par l'œuvre lithographiée, lui ont inspiré l'esprit qui anime la plupart de ses contes et la forme même que revêtent les *Scènes de la vie de province.* On peut dire que toute la partie de l'œuvre de Champfleury qui est une satire de la bourgeoisie, et particulièrement les feuilletons

(1) *Corsaire,* 8 janvier 1845.
(2) P. 43.
(3) Vitu, *Messager de l'Assemblée,* 8 juillet 1851. — Baudelaire, *Les Contes de Champfleury,* op. cit., reproduit dans ses *Œuvres posthumes.*
(4) Baudelaire n'aimait pas Monnier et l'a bien montré dans la notice qu'il lui a consacrée (*Quelques caricaturistes français* dans la revue *Le Présent*). Son influence a sans doute contribué à détacher Champfleury de ce genre facile.

parus en 1845-46, est une imitation presque littérale d'Henri Monnier, dont il avoue avoir plus d'une fois feuilleté l'œuvre, « y trouvant plus de trace de peintures de mœurs que de caricatures (1) ».

Les *Scènes populaires* sont des dialogues, de petites pièces de théâtre ; le nombre des personnages varie ; ils sont définis à l'avance par quelques traits qui soulignent leur originalité et surtout leurs ridicules. Les personnages une fois posés, l'auteur les laisse parler en recueillant scrupuleusement tous les détails de la conversation, en notant leur jargon particulier, leurs expressions favorites. C'est bien le procédé employé dans les *Scènes de la vie de province.* — D'autre part les scènes reproduites sont à la fois comiques et réalistes (2) : comiques par le parti pris de ne mettre en scène que des individus grotesques ; réalistes en ce qu'elles choisissent des personnages dans des milieux vulgaires, qu'elles les montrent aux prises avec tous les embarras de la vie matérielle : ce sont des paysans, des concierges, des employés de bureau, des rentiers de petite ville, des commerçants. Mais tous sont des bourgeois ou ont l'esprit bourgeois ; or Champfleury, nous l'avons vu, ne peut concevoir que deux

(1) *Histoire de la Caricature moderne*, p. 259.

(2) Th. Gautier (*Portraits contemporains, H. Monnier,* article de la *Presse* du 20 février 1855) exagère la part de réalisme en disant qu' « avant le daguerréotype et l'école réaliste il a poursuivi et atteint dans l'art la vérité absolue ». D'abord tous les types de Monnier sont des grotesques ; ensuite, même si chaque trait pris en lui-même peut avoir été fourni par une observation attentive, leur accumulation aboutit à la caricature, de même que des tronçons de phrases pris dans un texte et mis bout à bout dénaturent l'esprit du texte.

types : le bourgeois sot, vulgaire et prétentieux, à quelque classe qu'il appartienne, et l'artiste, besogneux mais spirituel.

Enfin la qualité du comique est la même dans les *Scènes* de Monnier et dans les articles de notre auteur : « Ce qui est difficile à rendre, c'est la métamorphose d'Henri Monnier quand il avait affaire à un diseur de riens ; il se faisait aussitôt son égal, abondait dans son sens, lui fournissait des répliques pour le juger plus avant et prenait un vif plaisir à démonter et remonter l'horloge de la niaiserie bourgeoise (1). » A en croire Baudelaire, Monnier « ne sait rien créer, rien idéaliser, rien arranger (2) ». Il se trompe : Monnier arrangeait, mais son travail consistait à encadrer dans des filets de dialogue réel des mots d'un effet comique ultra-réel et à accumuler les traits de bêtise dans une proportion qu'aucun être humain ne saurait atteindre. Dans le personnage de M. Prudhomme se révèle un effort artistique des plus intenses qui consiste à choisir dans la réalité des éléments comiques et à en forger la plus vide à la fois et la plus significative des conversations. Paul de Saint-Victor est plus près de la vérité lorsqu'il dit : « Le livre tient ce que promet son titre ; en l'ouvrant il nous semble entrer dans la vacuité d'un zéro immense ; pas l'ombre d'une idée et pas un brin d'intellect. On dirait qu'un chameau vous fait traverser le désert du même pas, dans les mêmes sables, sur la même bosse (3). »

(1) Champfleury, *Henri Monnier,* p. 155.
(2) Op. cit. Passage cité dans *H. Monnier,* p. 265.
(3) Cité dans *H. Monnier,* p. 272.

Telle est, en effet, l'impression à la première lecture; mais dans le détail l'œuvre fourmille de mots superbes qui, tout en étant du plus haut comique, révèlent en trois lignes l'âme d'un individu :

« — Non, monsieur, non! s'écrie M. Prudhomme dans un beau mouvement d'indignation, nous ne sommes pas des Malthus!

« — Malthus, demande son contradicteur, qu'est-ce que c'est que ça?

« — Je ne sais pas, répond M. Prudhomme. »

Et la discussion continue. C'est donc à tort que certains n'ont vu dans ces *Scènes* qu'un « dictionnaire » et ont nié leur valeur littéraire. En tout cas, Champfleury ne s'est pas fait faute d'y puiser. *Le Roman chez la portière* lui a fourni plusieurs chapitres des *Confessions de Sylvius* (1), *le Diner bourgeois, le Peintre chez les bourgeois* (2) contiennent tous les éléments d'*Une après-midi chez les bourgeoises.* Le chien Azor est le prototype de Trompette, « un chien comme Henri Monnier aime à en peindre (3) »; si vous voulez voir son portrait, il est reproduit dans *le Roman chez la portière* (4). La grisette qui embellit l'atelier de l'artiste, l'amie de Sylvius, elle est déjà dans *la Petite fille* et dans la série de gravures *Étudiants et grisettes. L'Esprit des campagnes* a fourni des traits pour *M. le Maire de*

(1) Cf. principalement *Feuillets détachés des « Confessions de Sylvius », Corsaire,* 26 décembre 1845, fin, *la Conversation chez la concierge.*

(2) Cf. principalement la scène XIX.

(3) *Pauvre Trompette,* p. 135.

(4) Cf. sa reproduction dans *H. Monnier,* p. 265.

Classy-les-Bois (1), et quelques détails de *l'Intérieur d'une mairie* se retrouvent dans *les Comédiens de province; les Loisirs de petite ville* correspondent aux *Noirau,* où le réalisme l'emporte pourtant sur la caricature. *Le Voyage en diligence* dut frapper vivement l'esprit de Champfleury puisque dans toute son œuvre, y compris *les Sensations de Josquin* (2), nous retrouverons des croquis de voyageurs rencontrés au hasard des relais, des photographies de coins de rotonde, des bouts de dialogues et des querelles de banquette. Pour avoir le pendant des puérilités que Mme Ricois débite à son chien (3), il faut lire *les Petits prodiges,* où est minutieusement reproduit le parler « nègre » des parents à leurs bébés. Il y eut même des coïncidences fortuites, tellement Champfleury s'était imprégné de son modèle. *Le Café militaire* de Monnier, paru en 1854, ressemble au *Café de province* de Champfleury, paru en 1845. Bref, H. Monnier a fourni à Champfleury beaucoup de sujets de nouvelles et de scènes isolées. Il lui a donné l'idée d'exploiter l'inépuisable répertoire de la sottise bourgeoise; il lui a suggéré d'en tirer des effets comiques et lui a enseigné à rechercher dans la réalité les éléments grotesques ou vulgaires. Surtout il lui a donné une méthode : le dessin exact et minutieux, et un procédé : le dialogue stéréotypé, dont l'emploi se continuera même dans des œuvres d'une inspiration très différente.

(1) *Corsaire,* 28 juillet 1845.
(2) *Gazette de Champfleury,* 1er décembre 1856, pp. 69 et seq.
(3) *Pauvre Trompette,* p. 136.

Avec Henri Monnier nous sommes encore dans le domaine de la littérature; son œuvre de dessinateur ne fait que préciser les *Scènes populaires*. Mais, à côté de lui, il est des caricaturistes purs qui se consacrent à l'étude de la bourgeoisie et en fixent l'image sans autres commentaires que des légendes spirituelles. Écartons d'abord Granville et Gavarni, que Champfleury n'aimait pas. Le premier nous est dépeint dans l'*Histoire de la Caricature moderne* comme un dessinateur sec et consciencieux, minutieux dans le détail, mais trop intellectuel, trop préoccupé de l'idée à traduire. Il ne voit pas la ligne et la couleur des objets. Il finit d'ailleurs dans le symbolisme, et ses deux planches du *Voyage dans l'Éternité* ont des prétentions philosophiques incompatibles avec la vérité et la justesse de la vision (1). Gavarni est infiniment mieux doué, mais il s'est écarté systématiquement de la réalité, entraîné vers un idéal d'élégance. Les sujets de Gavarni sont pris dans un monde spécial : les folles nuits de l'Opéra, les lorettes et le boulevard. Il les traite avec un parti pris d'idéaliser, de faire « chic »; il se complaît aux élégances des silhouettes, aux bigarrures de la mode. D'ailleurs il vise à l'esprit, il se crée une langue à part, des attitudes et des mots à lui. Trop préoccupé de faire sourire, il ne se soucie pas d'atteindre la réalité intime et le vrai comique. C'est l'antithèse de Daumier (2). Dessina-

(1) Cf. déjà *la Silhouette*, 4 novembre 1849.

(2) Cf. *Histoire de la Caricature moderne*, pp. 300 et seq., et déjà dans *l'Ordre*, 15 juin 1850 : *Mouvement des arts.*

teur élégant, chéri du Jockey-Club, ce n'était pas un titre à l'admiration de Champfleury, aussi le relègue-t-il au second plan.

« La première partie de ce volume, dit-il, de sa *Caricature moderne* aurait pu s'appeler « Les démolisseurs de la bourgeoisie », car la bourgeoisie n'eut pas d'adversaires plus acharnés que Daumier, Traviès et Henri Monnier (1). » Traviès, que Champfleury avait personnellement connu en 1846 (2), « précède Monnier sans atteindre toutefois à l'épique création de M. Prud'homme ». Il eut successivement trois manières : dans la première, qui se manifeste surtout vers 1830, il rivalise avec Henri Monnier; c'est contre la bourgeoisie que sont tournées toutes ses attaques. Il crée le type de Mayeux, « type du bossu séducteur, ancienne France, polisson et salé, avec un langage assez père Duchêne », en somme le bourgeois égrillard. Ce type fut immensément populaire : toute une série de caricatures le montrèrent dans ses exploits amoureux ou guerriers : « Mayeux, vers 1830, fut surtout la représentation du boutiquier garde national (3) ». D'autre part, vers la fin de sa vie, Traviès était tombé dans le symbolisme le plus délirant et composait de vastes allégories pour des religions abracadabrantes (4). Entre ces deux périodes de sa carrière, il produisit des œuvres qui rappellent Dau-

(1) *Histoire de la Caricature moderne*, p. 12.
(2) *Id.*, p. 219.
(3) *Histoire de la Caricature moderne*, p. 208.
(4) Il était affilié à la secte du Mapah. Sur ce personnage bizarre, cf. Ch. Yriarte, *les Célébrités de la rue*.

mier avec un accent plus pessimiste : « Dans l'œuvre de Traviès se voient une plainte, une souffrance, une révolte, qu'il représente un pauvre grelottant de froid, une femme abandonnant son enfant au coin d'un carrefour, un malade isolé dans sa chambre. » — « Sa muse est une nymphe des faubourgs pâlotte et mélancolique (1). » Cette évolution, de la satire simplement comique à des œuvres d'une portée sociale plus profonde où la critique se fait plus âpre, où la réalité est serrée de plus près, c'est un peu l'histoire de tout le mouvement littéraire et artistique de 1830 à 1848.

C'est, en tout cas, la route que suivit Daumier. C'est à lui que vont les sympathies les plus vives de Champfleury :

« L'œuvre au crayon de Daumier restera comme la peinture le plus vraie de la bourgeoisie, avec la *Comédie humaine* de Balzac; mais les bourgeois ont eu là deux historiens rigoureux (2). » C'est lui en effet qui peint le mieux le bourgeois « dans sa cruauté stupide, avec le mouvement et le dessin du mouvement (3) ». Champfleury était entré en relations avec Daumier dès 1847 (4) et il resta son ami jusqu'à sa mort. C'est à lui qu'il dédie ses

(1) *Histoire de la Caricature moderne*, pp. 226, 227. Son influence unie à celle de Daumier a pu inspirer certains accents pessimistes, certaines peintures de la misère populaire, en particulier la ballade *l'Hiver* (1844) reproduite dans *Chien-Caillou*, p. 94.

(2) *La Silhouette*, 22 juillet 1849.

(3) *Id.* Cf. aussi *le Pamphlet*, 3-6 septembre 1848. *L'Événement*, 1er mai 1851 : *Sensations de voyage d'un essayiste*, où il l'oppose triomphalement à Gavarni.

(4) Lettre à sa mère, 30 juin 1847.

Excentriques : qui mieux que Daumier, ce « Juvénal de la lithographie », sait « comment l'égoïsme plisse une lèvre, de quelle façon l'avarice serre les tempes et les grime (1)! » Dans *la Caricature moderne,* après avoir décrit sa vie et son œuvre, Champfleury conclut :

« Il existe un livre bien connu, l'*Histoire de dix ans;* à ce livre je préfère l'histoire de quarante ans, crayonnée par le maître avec toute la flamme d'un grand cœur froissé par les bassesses de la civilisation; c'est pourquoi la bourgeoisie se reconnaissant dans un tel miroir fit de vifs efforts pour le cacher et l'empêcher de refléter son visage grimaçant (2). »

Au moment où il écrit ces dernières lignes, à une époque où les rancunes de sa jeunesse s'étaient apaisées, Champfleury voyait clairement les diverses faces du talent de Daumier, caricaturiste politique, peintre de mœurs et grand artiste; il insiste sur le côté réaliste de son œuvre. Mais en 1848, ce qu'il voyait surtout dans l'œuvre de Daumier, c'était la « cruauté stupide », la « figure grimaçante » de son ennemi-né : le bourgeois. Tout un côté de l'œuvre de Daumier n'est, en effet, que de la caricature au sens précis du mot, c'est-à-dire l'exagération grotesque des ridicules; et il est indéniable que les bourgeois sont ceux qui ont posé le plus souvent devant lui. Si dans ses séries de caricatures

(1) *Lettre à Daumier sur « les Excentriques ». Le Pays,* 24 juillet 1851. (Citation d'un article de Pechméja.)
(2) P. 194.

de 1830 à 1834 l'intention est politique (1), comme le gouvernement était bourgeois, c'est sur la bourgeoisie que portent tous les coups. Plus tard la série des *Robert Macaire, Pègre et Bourgeoisie,* les *Actualités publiées au jour le jour* lui fournirent l'occasion de peindre des types de gogos et de badauds parisiens. *Les Bons bourgeois, Types parisiens, Mœurs conjugales, Émotions parisiennes* multiplièrent (2) vers 1840 les scènes drolatiques et les physionomies suggestives des petits employés, des commerçants retirés et des maris pacifiques que nous avons déja rencontrés chez Henri Monnier. *Les Beaux jours de la vie* (3), *les Célibataires, Scènes parlementaires, les Bas bleus, les Philanthropes du jour* (4), tout en élargissant le champ de l'observation, réunissent les mêmes types. — Le bourgeois de Daumier est moins grand que celui de Monnier : il n'atteint pas à la sublimité de Joseph Prudhomme. Ce qui le caractérise, c'est l'étonnement marqué dans ses sourcils très relevés, la bêtise qu'on lit sur sa bouche perpétuellement entr'ouverte, la correction de sa mise et cet air de contentement naïf de lui-même, cette suffisance de l'homme qui offre une « surface commerciale ». Il pose rarement pour la galerie, ne cherche pas les succès de salon et ne tourne pas le madrigal; tout

(1) Les caricatures de Louis-Philippe, les silhouettes des députés, la série sur le procès des accusés d'avril

(2) Il ne s'agit pas de quelques feuilles isolées; les séries que nous énumérons ont respectivement 81, 50, 59 et 51 planches.

(3) 1843.

(4) 1844.

au plus se hausserait-il au niveau artistique de M. Perrichon devant la mer de glace. C'est aux héros de Labiche que font songer certaines caricatures de Daumier. Mais avant le vaudevilliste, Champfleury s'en est emparé, les a fait figurer dans ses scènes de la vie des artistes et de l'existence bourgeoise. Bien entendu nous ne pouvons espérer relever des ressemblances de détail, mais les motifs d'inspiration sont les mêmes. Il n'est pas jusqu'aux parties les plus spéciales de l'œuvre de Daumier qui n'aient leur pendant dans l'œuvre écrite de Champfleury : les *Physionomies tragico-classiques* (1) parodient la tragédie et nous savons que Champfleury préférait aux alexandrins les tableaux exposés au foyer de l'Odéon (2); l'*Histoire ancienne* est dirigée contre les élèves de David et raille l'emploi abusif de l'antiquité en peinture : c'est encore un des thèmes favoris de Champfleury qui s'acharne sur les faux Romains et leurs éternelles draperies (3). — Or toutes ces planches, ces mille dessins de Daumier étaient éparpillés par le rapide crayon du caricaturiste dans des journaux où Champfleury eut certainement l'occasion de les voir et d'en rire : la première *Caricature* dirigée par Philipon (4), la seconde (5) et le *Charivari*

(1) Publiées vers 1839.

(2) *L'Artiste*, 4 octobre 1846 : *Exposition de tableaux à l'Odéon*.

(3) Cf. sa critique des beaux-arts dans le *Pamphlet*, de mai à décembre 1848.

(4) 1831-1835. Les lois sur la presse marquèrent la fin de ce journal nettement politique et presque républicain.

(5) 1838-1843.

furent les principaux. Champfleury y puisa certainement une bonne partie de ses modèles et surtout le procédé comique qui consiste à transformer la réalité en caricature par des transformations insensibles, à rapetisser l'idéalisme de convention en traduisant dans la réalité vulgaire les situations et les sentiments exceptionnels au moyen desquels il espère nous émouvoir.



Mais la caricature n'est qu'une arme : l'envie de s'en servir contre les bourgeois naquit pendant la bataille romantique. Par suite d'une série d'influences que nous n'avons pas à analyser, mais dont la plus importante fut assurément la démocratisation croissante des phalanges littéraires, la plupart des romantiques en étaient venus à considérer le poète et l'homme de lettres comme perdu au milieu d'une civilisation trop matérielle où il devient un être d'exception. *René, Don Juan, Rolla, Lélia, Chatterton* marquent les progrès de cette idée. A ces êtres égarés dans le siècle s'opposent ceux qui s'y trouvent bien : les bourgeois. Chacun des chefs du romantisme exploita à sa manière cette théorie : Hugo, Lamartine, Vigny, persuadés que le rôle du poète était précisément de faire cesser ce désaccord, essayèrent d'agir directement sur la société et de préparer l'éducation de la bourgeoisie future ; George Sand, Lamennais crurent trouver la solu-

tion dans le socialisme; Balzac, au contraire, dans un retour à la stabilité aristocratique; d'autres, plus jeunes, s'isolèrent plus que jamais dans l'art et suivirent Th. Gautier et Gérard de Nerval sur les hauteurs, d'où ils méprisèrent la foule ignorante; le bourgeois étant par définition incapable de comprendre, on afficha pour lui le plus profond dédain. Mais cette insouciance de l'opinion ne va jamais sans un secret désir de la choquer : c'est ainsi que se forma le cénacle du Bouzingot, dont Th. Gautier et G. de Nerval nous ont conté les destinées (1). Farouches, truculents ou mystificateurs, ses adeptes étonnèrent un temps leurs contemporains. C'étaient là de simples farces de jeunesse (2). Les choses s'aggravèrent lorsque, à la faveur du règne de Louis-Philippe, la bourgeoisie fut devenue la classe régnante, lorsqu'elle fit sentir sa prépondérance. On la méprisait, on la redouta. Ce qui n'était qu'une idée littéraire, qu'une attitude élégante devint l'expression d'une réalité cruelle. Les nouvelles générations se sentaient littéralement écrasées sous le poids de cette bourgeoisie épaisse et prosaïque, qui

(1) Sur le mot et la chose, cf. Asselineau, *Bibliographie romantique*, pp. 45, 200, 215. Mais Asselineau semble avoir exagéré la portée sociale et politique du mouvement. Rectifier avec Blaze de Bury, *Alexandre Dumas et son temps*, p. 142 : « On aimait la révolution parce que la révolution faisait du bruit ».

(2) Cf. Maxime du Camp, *Th. Gautier*, pp. 36-45. Th. Gautier, *L'Art moderne*, p. 95, article Marilhat. Gérard de Nerval, *La Bohème galante*, cité par Spœlberg de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Th. Gautier*, t. I, p. 72. Mirecourt, *Les Contemporains* (*G. de Nerval, Th. Gautier*). Gautier-Ferrières, *Gérard de Nerval*, pp. 74 et seq., 89 et seq.

exigeait des feuilletons à son goût et des pièces morales. Le bourgeois devenait gênant; ce n'était plus le moment de le scandaliser, mais de le combattre. Dans le *Chatterton,* de Vigny, la satire se fait plus âpre : de grotesque, le bourgeois devient odieux (1).

> « Vils épiciers, bourgeois, ô philistins stupides,
> Il ne bat rien de grand dans vos cœurs racornis »,

s'écrie un jeune poète (2). Sans doute pas mal d'écrivains se rallièrent, passèrent à l'ennemi. Mais ces défections ne firent qu'irriter les « purs » : on se groupa autour de Gautier en déplorant l'absence des chefs naturels égarés dans la politique. Dès lors, il y eut comme une recrudescence de romantisme (3), les idées de 1828 furent reprises et aggravées; le succès de la *Lucrèce* de Ponsard avertit la jeune génération du péril qu'elle courait. Les attaques contre le bourgeois redoublent : « Champfleury proclamait avec sa lourdaude ironie et sa grossière matoiserie de quincaillier roublard que les bourgeois

(1) L'influence de cette œuvre se faisait encore sentir au temps où Champfleury commençait à écrire. Cf. *Souvenirs de jeunesse*, p. 94.

(2) Cité par L. Maigron, *le Romantisme et l'homme de lettres, Revue d'histoire littéraire*, 1909, p. 656. L'article tout entier est des plus intéressants : il résume à merveille les idées romantiques et marque, au moyen de documents inédits admirablement significatifs, l'évolution du sentiment que nous avons essayé de saisir.

(3) Champfleury, *Vignettes romantiques*, p. 272. Il réfute le mot de Célestin Nanteuil à propos des *Burgraves*, « Il n'y a plus de jeunes gens », et affirme la persistance du sentiment romantique dans les nouvelles générations.

et leurs fils devaient être très honorés de prêter de l'argent aux gens de bohème et que c'était un devoir pour un écrivain d'avenir de ne pas le rendre (1). » Sans doute c'est une boutade destinée à « épater » le jeune d'Héricault, qui doit avoir été un personnage bien irritant ; mais les raisons que Champfleury devait donner pour défendre ce paradoxe renfermaient une part de vérité. Le bourgeois empêchait les « écrivains d'avenir » de placer leur prose et, par suite, de gagner leur vie. En somme, le fossé que les premiers romantiques ont creusé entre l'artiste et le reste de la société n'est pas près d'être comblé. A l'indignation bruyante des romantiques a succédé la raillerie des fantaisistes, mais le sentiment de mépris et de haine pour le bourgeois s'est accentué (2). Il a perdu son accent personnel, ce lyrisme qui faisait de chaque littérateur en herbe une victime plaintive ou rugissante ; mais, sous l'apparence humoristique de l'œuvre, nous le retrouvons tel que l'ont fait vingt ans de romantisme.

En résumé, les premières nouvelles de Champfleury, tout en s'inspirant de la tradition romantique, marquent les débuts d'une tendance nouvelle qui se manifestera nettement quelques années plus tard et qui constituera un des traits principaux de ce que les contemporains nommèrent « l'École de la fantaisie ». Elles annoncent et préparent les *Scènes de la vie de bohème.* On sait toute la vogue qu'eurent,

(1) Ricault d'Héricault, *Histoire de Mürger.*

(2) Cf. G. Lanson, compte rendu de la thèse de Cassagne, *Revue d'hist. litt.,* 1907, p. 163.

après 1848, les peintures de ce monde spécial. Mürger se fit du jour au lendemain la réputation d'un romancier de premier ordre avec ses *Scènes de la vie de jeunesse*, ses *Buveurs d'eau* et son *Pays latin :* son succès date de la représentation, en 1849, des *Scènes de la bohème,* arrangées en vaudeville par Barrière et jouées aux Variétés (1). On sait toute l'influence qu'il exerça sur la littérature et même sur la musique. Ce qu'on sait moins, c'est que ce succès fut préparé entre 1845 et 1848 par toute une génération dont le *Corsaire Satan* (2) fut le journal favori. C'est S. de Gosse, avec ses articles humoristiques sur les cours de la Sorbonne et du Muséum; Fauchery (3), avec ses histoires d'atelier plus extravagantes et plus techniques encore que celles de Champfleury; Ch. Toubin, avec *La Bohème littéraire d'autrefois;* Paul Verner, Arthur de Langeron, Henri Nicolle. Privat d'Anglemont, le type le plus complet du bohème, y publie ses *Petites célébrités parisiennes.* Banville écrit des fantaisies mürgeresques et collabore avec Mürger, Fauchery et Vita à un roman par lettres, *La Résurrection de Lazare* (4). Tous ces écrivains, et bien d'autres

(1) Sur ce succès, cf. un témoignage de E. Rousse, *Lettres à un ami,* p. 114, précieux parce qu'il exprime l'opinion du grand public.

(2) Sur ce journal, cf. infra et *Aventures de Mariette,* pp. 50 et seq. Cf. également *Corsaire,* 2 janvier 1848 : *Sur la Rédaction* (liste des collaborateurs et caractéristique). Audebrand, *Mémoires d'un passant,* pp. 147 et 72. *Corsaire,* 5 février 1846 : *Histoire du Corsaire Satan.* etc.

(3) Sur Fauchery, cf. *Souvenirs,* p. 121. C'est très probablement « Antoine », des *Aventures de Mariette.*

(4) 1er décembre 1846, 23 février 1847.

aujourd'hui absolument inconnus, y peignirent tour à tour les étudiants, les rapins, les grisettes et les lorettes en lutte avec leur éternel adversaire. L'influence de Champfleury sur ce mouvement est indéniable : tandis que les premiers articles de Mürger ne paraissent qu'en mai 1846, nous avons vu que, dès 1844, avant tous les autres, il s'exerce à ce genre. A cette époque, Mürger faisait des vers en digne élève de Musset. Ce serait même son ami et commensal Champfleury qui l'aurait détourné vers la prose et lui aurait indiqué la route à suivre :

« Ennemi des vers, anti-poète par système autant que par tempérament, Jules Fleury lutta dès lors contre les tendances à l'hémistiche de son nouvel ami et en triompha, en partie du moins (1). »

Si l'on considère combien son caractère et sa vie antérieure prédisposaient Champfleury à entreprendre cette apologie de la vie de bohème doublée d'une satire de la bourgeoisie; si l'on remarque que ses articles du *Corsaire* précèdent les essais qui seront tentés dans la même voie, on conclura qu'il est peut-être le créateur du genre. Pour l'affirmer avec certitude, il faudrait avoir dépouillé toute la collection des petits journaux entre 1838 et 1843 : *le Corsaire, le Satan, le Tam-Tam, la Silhouette,* etc., etc., et nous n'avons pu y songer. Constatons seulement qu'il est au moins l'un des promoteurs de ce mouvement littéraire et qu'il a certainement précédé et guidé Mürger. Il reviendra plus tard aux *Scènes de la bohème*, lorsque le genre sera à la

(1) *Histoire de Mürger*, par Trois Buveurs d'eau, p. 174.

mode; il publiera en 1849 ses *Confessions de Sylvius;* il écrira en 1851 les *Aventures de Mariette* et dans les *Souvenirs des Funambules* résonnera encore l'écho des chansons du quartier Latin. Mais dès 1846, il abandonne ce genre qù'il juge déjà trop facile et il prélude à ce qui fera sa vraie originalité : le réalisme. C'est là que nous allons le suivre.

CHAPITRE III

Les Nouvelles réalistes.

Les œuvres dont nous venons de parler renfermaient déjà une part de réalisme. La vie de bohème, si joyeuse qu'elle paraisse, a ses côtés misérables ou vulgaires : Champfleury ne les a pas dissimulés. Il nous montre sans atténuations le milieu où vivent les futurs grands hommes : la mansarde de Sylvius, celle de Chien-Caillou meublée d'un lit et d'une échelle. Il note la couverture douteuse, les souliers qui traînent sur le parquet, à côté d'un ustensile qu'il n'ose encore désigner que par une périphrase (1). Lorsqu'il faut vivre avec 70 francs par mois, les menus détails de l'existence journalière prennent de l'importance : un cornet de frites n'est plus vulgaire, il est aussi important d'obtenir crédit du restaurateur que de trouver un sujet de drame (2). Les héros de Champfleury sont des gens qui mangent, et ils sont si heureux de trouver à manger

(1) *Contes*, p. 19. Cf. Nettement, *le Roman contemporain*, Paris, 1864, p. 152.
(2) *Contes*, p. 27.

qu'ils ne nous font grâce d'aucun de leurs gestes. Il n'est pas de nouvelle qui ne comporte un déjeuner. La question d'argent y tient autant de place que chez Balzac, à cette différence près que les pièces de cent sous remplacent les napoléons. On a dit du réalisme qu'il consistait en ce que le héros ne se demande plus s'il doit enlever la jeune première, mais s'il possède l'argent nécessaire pour la chaise de poste. C'est un peu la situation des bohèmes de Champfleury : sans cesse leurs passions se heurtent à des barrières matérielles. Les âmes les plus éprises d'idéal, les plus fougueux chercheurs de beauté sont obligés de se contenter des « objets » à leur portée; toute orgie se réduit à quelques verres de punch ou de vin bleu acheté à l'épicier du coin; le « caporal » tient lieu des parfums de l'Arabie; la « blanchisseuse aux mains rouges » (1) remplace les princesses de rêve ; Amourette est fille d'un chiffonnier; sa sœur Nini connaît un « vieux » qui aide à faire marcher le ménage (2). Il suffit de lire les *Souvenirs de jeunesse* pour constater que tous ces détails réalistes sont pris dans l'expérience personnelle de Champfleury et qu'ils sont scrupuleusement exacts (3) : Amourette et Nini sont les deux brocheuses qui venaient faire cuire des côtelettes dans l'atelier de Schanne (4); le provincial dont on

(1) Cf. *Corsaire,* 12 décembre 1845.

(2) *Contes,* p. 29.

(3) Sur le véritable Chien-Caillou, cf. Dussolier, op. cit. (Appendice) et J. Morland, *la Grande Revue*, 10 novembre 1908, *Rodolphe Bresdlin.*

(4) Cf. A. Carel, *Biographies contemporaines,* art. Champfleury.

se moque dans *Une tournée d'artistes,* c'est sans doute A. Baschet qui arrivait de Blois ; le mobilier de Sylvius fut celui de Champfleury lorsqu'il habitait rue de Vaugirard. Bref, dans ces tableaux comiques, à côté du type convenu de l'artiste, à côté de la peinture idéalisée de l'amour, à côté de la fantaisie superficielle et de la gaieté factice, il y a une part de réalisme et de vérité dans la représentation fidèle du milieu et des événements. Nous y retrouvons la trace des préoccupations du jeune homme qui écrivait à sa mère : « C'est en réalité la vie la plus amère que de ne pas dîner, de n'avoir pas de bottes et de faire là-dessus des quantités de paradoxes (1). »

Dans les scènes bourgeoises imitées d'Henri Monnier, le réalisme se manifeste par des traits analogues. Là aussi nous avons affaire à des individus qui mangent, boivent, dorment : la plupart ne pensent même qu'à cela. C'est chez les petits bourgeois que Champfleury a pris ses modèles et, autant que les bohèmes, ils sont hypnotisés par la pensée du repas quotidien; ce qui chez l'artiste était une nécessité devient une distraction pour leur cerveau vide. M. Oudin réclame sa soupe (2), Mme Ricois s'adonne au marasquin (3). Dans la monotonie de cette existence, les plus menus incidents alimentent les passions et fournissent le sujet de conversations interminables : une ceinture égarée est prétexte à

(1) Troubat, *Sainte-Beuve et Champfleury*, p. 67.
(2) *Contes,* p. 159 (*Feu Miette*).
(3) *Id.*, p. 145 (*Pauvre Trompette*).

des commérages sans fin; le gain ou la perte d'une partie de billard rend la soirée joyeuse ou funèbre. Ainsi le sujet même qu'avait choisi Champfleury le dirigeait vers le réalisme : il y atteint par la fidélité avec laquelle il reproduit ce qu'il avait eu l'occasion d'observer. Sans doute il exagère; il n'est pas possible qu'il existe des êtres aussi nuls, des individus pensants dont la conversation soit une telle suite de banalités et de sottises. Mais parfois un mot, une attitude donne l'impression de la vérité absolue, photographique pour ainsi dire. Le dialogue semble sténographié, avec ses provincialismes, ses tournures affectées mêlées aux raccourcis de la conversation familière. Le procédé même est essentiellement réaliste qui consiste à se contenter du dialogue, à laisser s'épanouir sans le commenter le comique des caractères. Souvent même, entraîné par sa méthode, Champfleury oublie qu'il se propose de nous réjouir, et tout un bout de dialogue n'a absolument aucun intérêt. Deux musiciens discutent sur les mérites d'une ouverture :

« Planson. — Ah! c'est fort beau certainement... Je me rappelle presque...

M. Délicat. — Moi aussi! N'y a-t-il pas quelque chose qui commence par (il fredonne) : Ah! la la! Voyons donc : tra, di, la, la, la.

Planson. — Non, non! Vous confondez avec le *Faux Turc par amour*. Ce que vous chantez est au moment où il est séparé de Séraphine par les soldats.

M. Délicat. — Vous avez raison! Encore un bon opéra-comique! La petite Verteuil chantait dedans.

Une petite drôlesse qui avait un gosier de rossignol. Nous n'aurons plus jamais en province de Verteuil (1). »

Il y a beaucoup de conversations de ce genre dans les *Scènes de la vie de province.* Et si ce n'est pas tout le réalisme, c'en est au moins l'apprentissage que de s'exercer à reproduire fidèlement la vie ordinaire dans ses détails les plus menus et le langage dans toute sa banalité.

*
* *

Mais, dès 1846, Champfleury commence à comprendre que la caricature n'est pas la littérature et qu'il est temps de prendre un ton plus sérieux. Il cherche à se renouveler. Jusqu'en 1849, il publie une série de nouvelles qui se distinguent des précédentes par deux caractères. D'abord le comique, qui était l'essentiel, devient l'accessoire. *Chien-Caillou,* humoristique dans la première partie, dramatique dans la conclusion, marque la transition entre les deux manières. Désormais Champfleury essaye d'émouvoir ses lecteurs et non plus de les divertir. Tantôt il prendra pour sujet un fait divers, le plus souvent un drame intime. Et ce sujet il le traitera sérieusement, sentimentalement même : au lieu de railler, Champfleury s'attendrit. Vitu, rendant compte d'une réédition des *Contes,* insiste sur « le réalisme navrant et attendrissant à la fois de

(1) *Corsaire*, 10 juillet 1845.

ces contes (1). » « Ce serait une erreur, dit Baudelaire (2), de croire que toutes ces historiettes ont pour accomplissement final la gaîté et le divertissement. On ne saurait croire ce que Champfleury sait mettre ou plutôt sait voir là-dessous de douleur et de mélancolie vraie. » Les contemporains semblent avoir particulièrement goûté ce sentimentalisme qui fit le succès de Mürger. Il s'étale un peu niaisement dans deux chapitres de *La Serinette* qui nous peignent l'amour d'un père pour sa fille et les bavardages de l'enfant; rien n'y manque : « le Bon Dieu avec sa barbe blanche », les anges, la maman qui est au ciel (3). Avec le plus grand sérieux, Champfleury nous montre le père serrant son crâne dans ses mains comme s'il eût eu peur que la joie ne le fît éclater (4). Les amoureux échangent de fortes paroles : dans *Les Comédiens de province,* Théodore, jeune provincial, demande à l'actrice Victorine (5) : « Dis, veux-tu que nous partions ensemble bien loin? » Et elle répond : « Je renoncerai pour vous à mon avenir dramatique! » — « Que je vous aime! s'écria Théodore. — Et si je vous aimais aussi? » Théodore se jeta à ses pieds et saisit ses mains. « Mon Dieu! j'ai peut-être tort ; vous ne m'aimerez pas longtemps, moi qui suis une fille perdue, une actrice, une comédienne, une femme qui vis avec un homme tel que Saint-Victor. » Théodore penchait

(1) *Le Messager de l'Assemblée,* 8 juillet 1851.
(2) *Corsaire,* 18 janvier 1848.
(3) *Pauvre Trompette,* p. 69.
(4) *Id.,* p. 101.
(5) *Contes d'Été,* p. 348.

sa tête sur la poitrine de l'actrice et l'inondait de ses larmes (1). » Au sentimentalisme répond le tragique, aux émotions douces succèdent les sensations violentes : *La Serinette* nous fait assister au délire, à l'agonie et à la mort d'une petite fille. Et quelle mort! L'enfant meurt pendant que son père lui joue un morceau d'orgue, dans l'espoir de réveiller des émotions salutaires : « Père, je t'aime! » Et l'enfant expira. « Vous l'avez tuée, dit froidement le médecin (2). »

Il y a donc un changement dans la manière de traiter le sujet. D'autre part, le sujet même s'élargit : Champfleury entoure ses épisodes dramatiques, ses analyses psychologiques de peintures de mœurs. Et il sort du monde spécial où il s'était confiné jusque-là : ses personnages ne sont plus exclusivement des bohèmes excentriques ou des bourgeois grotesques. Ce sont des paysans (dans *Le Maire de Classy-les-Bois*, dans *Jacquelinotte*), une troupe de comédiens, des ouvriers. Lorsqu'il peint les provinciaux, il note des types nouveaux : ainsi celui de la sage-femme Emélie dans *Les Noirau*, l'organiste allemand dans *La Serinette*. Il fait effort pour élargir le champ de ses observations, pour voir pardessus les frontières du quartier Latin ou les remparts de Laon. Peu à peu, la part de ces tableaux de mœurs s'agrandit aux dépens de l'intrigue proprement dite : il y a dans *Les Deux Cabarets d'Auteuil*

(1) *Contes d'Été*, p. 335.

(2) *Bulletin des Gens de lettres*, novembre 1846. La phrase citée a été supprimée dans les rééditions. Cf. aussi *Jacquelinotte*, en entier. *Le Commerce*, 6 janvier 1846.

une peinture des milieux ouvriers de la banlieue parisienne. Dans d'autres nouvelles, l'intrigue est réduite à rien, et, mises à part les préoccupations politiques et les tendances humoristiques, le seul intérêt consiste dans la reconstitution d'un aspect de la vie populaire (1). Bref, nous constatons chez Champfleury un double progrès : dans le cadre étroit de la nouvelle trouvent place, d'une part, des sentiments inexploités et qui relèvent d'un idéal littéraire plus élevé; d'autre part, des observations recueillies dans des milieux où Champfleury ne s'était pas encore risqué. Et dans ces œuvres nouvelles, le réalisme s'accentue.

Le caractère fondamental d'une œuvre réaliste est d'être une œuvre littéraire, et rien que cela. Son but doit être de donner une forme artistique à la réalité sans se préoccuper de ce que pourrait devenir cette réalité. Elle doit, par conséquent, s'abstenir de toute tendance moralisatrice, s'interdire toute portée sociale (à moins, toutefois, d'admettre que la sincérité est la vraie moralité et que le meilleur moyen de guérir la société, c'est de la montrer dans toute sa laideur). Aussi Champfleury revendique-t-il l'indépendance de l'art. Nous avons vu qu'il rejetait le roman socialiste, le roman moralisateur et en général l'art utile : en pratique, il est non pas immoral, mais amoral. Dans aucune de ses œuvres il ne se préoccupe de ménager un dénouement qui punisse le vice et récompense la vertu : si dans *Jacquelinotte,* la fille séduite expie cruellement sa faute, son

(1) *Une religion au 5e, les Communistes de Sainte-Croix.*

amant, son meurtrier, échappe sans craintes et même sans remords. Dans *Les Noirau,* les efforts vertueux de Hugues pour arracher son oncle à une aventurière n'aboutissent qu'à le faire déshériter. Souvent même, nous ignorons de quel côté est le vice ou la vertu : le drame qui fait le malheur de Fleischmann (1) n'est pas l'effet d'une volonté perverse, mais le résultat d'une suite de hasards ; Mme Brodart, qui en est la cause efficiente, n'est pourtant pas une mauvaise nature. « On reconnaît dans ces *Contes,* dit un critique de la *Revue des Deux Mondes* (2), le désir curieux d'étudier les maux et les vices plus que l'ardent dessein de les guérir, quelque chose d'analogue à une froide passion d'anatomiste armé de la loupe et du scalpel. » Ce reproche, on l'adressera bien des fois aux réalistes. Champfleury y répond en prenant à son compte les arguments que Balzac opposait à un critique qui lui reprochait son immoralité (3). Balzac affirme qu'il a toujours représenté le bien à côté du mal : Birotteau à côté de Nucingen. Que si la part du mal paraît trop considérable, c'est la faute de la société qu'il s'est efforcé de peindre telle qu'il la voyait et non telle qu'il la voudrait. Avec moins d'ampleur et de prétentions, Champfleury se justifie de la même manière. Indépendant vis-à-vis de toute morale, le romancier doit se détacher encore de ses goûts personnels : il ne doit faire du roman ni une chaire, ni un confessionnal. Le fait que l'auteur a passé par

(1) *La Serinette,* op. cit.
(2) P. Rollet, *Revue des Deux Mondes,* 1851, 2, 391.
(3) *L'Artiste,* 18 octobre 1846 : *Une lettre de M. de Balzac.*

telle ou telle aventure ne suffit pas à nous intéresser. Certes, il peut utiliser des souvenirs personnels, mais il doit les traiter comme des documents : c'est la méthode de Stendhal et de Flaubert. Champfleury a eu plus de mal à l'appliquer; la nature l'avait doté d'une personnalité très aggressive et son expérience lui avait fourni des haines tenaces. Cependant, l'impartialité de son œuvre est remarquable dès ses premiers essais de romancier. La meilleure preuve, nous la trouvons dans ses portraits de socialistes et en particulier dans *Les Communistes de Sainte-Croix* (1); certes, les railleries ne sont pas ménagées aux partisans de Cabet; pourtant, lorsqu'il dépeint les personnages, Champfleury ne peut s'empêcher de les faire tels qu'ils sont : intéressants et sympathiques. L'article laisse une impression de doute bizarre : doit-on admirer, doit-on en hausser les épaules? Champfleury aurait souhaité qu'on haussât les épaules : mais la méthode réaliste a été la plus forte; il n'a pu travestir ses personnages, leur prêter des propos inauthentiques. Ce curieux conflit d'une personnalité très accentuée aux prises avec une méthode stricte se révèle dans toutes ses œuvres. Il avait la haine du bourgeois : pourtant, l'épicier Noirau, avec pas mal de ridicules, possède un certain bon sens et un cœur excellent (2). En somme, s'il n'a pas la prétention d'être impassible, ni même impersonnel, Champfleury atteint à l'impartialité par sa religion du document; il éprouve à dénaturer une

(1) *Corsaire,* 12 juillet 1848.

(2) Cf. aussi *le Club de la Montagne. Corsaire,* 10 avril 1848.

conversation les mêmes scrupules qu'un historien à falsifier un texte. C'est là la clef de la diversité de son œuvre : péremptoire, railleur, agressif dès qu'il lâche la bride à son imagination, il s'efface entièrement derrière ses personnages lorsqu'il entreprend de reproduire la réalité.

Mais pour la reproduire, il faut réagir contre les procédés idéalistes des romanciers précédents. Les uns n'ont vu dans l'homme et dans le cœur humain qu'une partie de ce qui y était contenu ; ils ont laissé dans l'ombre tout ce qui leur semblait indigne de figurer dans une œuvre d'art. Les autres, tout en peignant des êtres complets, les ont démesurément grandis. — L'œuvre de Champfleury, au contraire, nous montre les défauts à côté des qualités, la laideur à côté de la pureté. En second lieu, elle ramène l'homme à ses véritables proportions. Témoin ce portrait : Thomas, le ménétrier du village, a fait de Jacqueline sa maîtresse, moitié de gré, moitié de force : « Il ne l'aimait pas, mais il nourrissait des désirs brutaux à son égard. » Il profite de la situation pour la harceler de demandes d'argent. Sa première parole, lorsqu'elle vient au rendez-vous, c'est : « As-tu apporté ce que je t'ai dit ? » Et comme elle arrive les mains vides sa colère éclate, brutale : « Vas-tu encore longtemps me scier le dos ? » dit Thomas en s'arrêtant et en faisant mine de la frapper du bâton. Elle l'apaise par l'offre d'un bijou. Mais le lendemain, dans un accès de jalousie, il déclare devant tout le village qu'elle est sa maîtresse : « Tenez, dit-il en fouillant dans sa poche, voilà sa bague qu'hier elle m'a donnée dans le bois

de Sauvois. » Enfin, lorsqu'elle vient à son secours, il la reçoit par une bordée d'injures : « Jacquelinotte se jeta à ses pieds, mais Thomas la repoussa brutalement. La malheureuse fille roula dans l'étang. — Autant de débarras ! dit Thomas froidement en continuant sa route. » L'amour même de Jacqueline n'est pas une affection noble et pure. Il est uniquement sensuel et presque pervers : Thomas est laid, il l'a violée, il la bat journellement : « Elle souffrit en silence les brutalités de son amant et ne l'aima peut-être que davantage. » A ses menaces elle répond : « Bats-moi, je l'aime mieux, mais parle-moi. Montre-moi que tu m'aimes comme je t'aime, embrasse-moi au moins avant que je rentre. » Dans *Les Noirau*, la liaison d'un épicier retiré et de Mlle Émélie, ex-sage-femme, n'a rien de bien relevé : le manège de cette entretenue qui exploite d'abord la tendresse de Noirau pour sa femme défunte, puis surexcite sa jalousie en recevant son neveu dans l'intimité, toutes ses ruses malpropres sont notées sans dégoût et sans atténuations. Enfin, dans *Les Deux Cabarets d'Auteuil,* c'est tout un défilé de figures ignobles. Merlot est le type du gibier de cour d'assises ; brutal et vindicatif, il est capable d'hypocrisie : il joue le cafard avec sa vieille mère, lui extorque de l'argent qu'il dépense à abreuver ses amis et à s'offrir une épouse. Plus tard il dévalise sa mère et finit cambrioleur. Sa femme, lasse de porter du linge chez des clients, même riches, s'est laissée épouser par fainéantise et par désir de porter la toilette. Elle devient complice de son mari : pour exciter la pitié de sa belle-mère,

elle lui persuade qu'elle est enceinte. Cette mère elle-même est une ancienne fille séduite dont l'affection pour son fils tourne à l'imbécillité. Tous les vilains aspects de la nature humaine sont représentés dans cette galerie de portraits ; et ce n'est pas le vice grandiose, triomphant, le génie du mal conçu à la façon romantique, c'est le vice laid, sale, ignoble, aux prises avec les nécessités de la vie, le vice hypocrite qui poursuit sournoisement la possession d'un objet lui-même vulgaire (1). Il est des sentiments plus mesquins encore que Champfleury prête à ses personnages et qui achèvent de les rapetisser : il excelle à peindre les hésitations et les faiblesses de la volonté (2), les menus défauts, les infiniment petits du vice. Je ne parle pas seulement des instincts comme la gourmandise ou l'ivrognerie : ils figurent en bonne place ; Champfleury notera encore la crainte des honnêtes gens devant la violence, la salutaire peur des coups (3). Dans *Quinquet,* nous assistons aux petites ruses d'un commerçant qui cherche à détourner son ouvrier de lui faire concurrence : sans doute il ne veut pas faire le malheur du pauvre Quinquet, mais sous des prétextes honnêtes, avec des raisonnements qui tranquillisent sa propre conscience, il l'amène doucement à la ruine (4). Mais les sentiments dont Champfleury a tiré les effets les plus remarquables,

(1) Cf. *Contes domestiques*, p. 246.

(2) Cf. en général *Les Confessions de Sylvius*, timide et presque neurasthénique.

(3) *Contes domestiques*, p. 236.

(4) *Id.*, p. 304.

ce sont ceux qui fleurissent dans l'atmosphère paresseuse des petites villes : vanité puérile, curiosité, jalousie, médisance. Ils naissent d'un rien et se satisfont de peu de chose. M. Ponceau, le critique du *Journal de Château-Thierry,* pose à l'artiste et à l'homme de théâtre, veut passer pour un habitué des coulisses. « Le vrai est que M. Ponceau fréquentait les coulisses et donnait de temps en temps aux actrices un conseil doublé d'une tape sur la joue (1). » Cet autre « savait tout ce qui se passait dans Château-Thierry.... Il se récréait de ses montagnes de secrets, de mystères ; il les pesait, il les remuait, il en jouissait à lui seul comme les autres de l'or (2). » Il faudrait citer des pages entières des *Noirau* ou de *La Serinette,* pour montrer toute la minutie de l'analyse. Ainsi dans la peinture des sentiments, Champfleury ne craint pas de faire entrer les plus bas et les plus insignifiants. A côté des personnages idéalisés et conventionnels, l'amoureux ou le père, à côté des pages où s'exprime cette sentimentalité théâtrale que les contemporains apprécièrent, il est des visages odieux, méprisables, vulgaires ou simplement insignifiants : « Les *Profils de bourgeoises* et par endroits *La Serinette* sondent très avant les abîmes du caquetage méchant et de la médisance envieuse (3). » « Observateur très chercheur et très fin », dit Vitu ; « Excellente description de la méchanceté et de la sottise provin-

(1) *Contes d'Été,* p. 314.

(2) *Id.,* p. 303. Cf. aussi *Pauvre Trompette,* pp. 92 et seq., 65 à 68, etc.

(3) P. Rollet, *Revue des Deux Mondes,* op. cit.

ciale », dit Baudelaire. Encore ces critiques n'avaient-ils pas sous les yeux les plus importantes pièces qui ne furent réunies en volume que plus tard (1). Lorsqu'elles parurent, à la suite d'œuvres plus importantes, à titre d'applications d'une théorie qu'elles avaient en réalité précédée, on cria au réalisme.

Restent encore à combattre deux habitudes littéraires qui, en limitant l'observation, la condamnent à n'atteindre qu'une vérité approximative. Celle, d'abord, de ne peindre dans la société que les classes les plus en vue, les privilégiés de l'intelligence ou de la fortune; en second lieu, le parti pris de s'en tenir à des explications strictement psychologiques, de négliger les influences du tempérament et du milieu. — On ne saurait reprocher à Champfleury de tomber dans ces défauts. Par un parti pris inverse, il choisit ses héros dans les plus basses classes : les héros de *Jacquelinotte* sont des paysans; la mère de Victorine est une ouvrière à la couture; Quinquet est un ferblantier; tous les personnages des *Deux Cabarets d'Auteuil* sont de profession manuelle ou n'ont pas de profession avouable. Ce ne sont plus des fermiers propriétaires comme certains héros de Rousseau ou de G. Sand, ni des artisans aisés comme le vinaigrier de Mercier : ils sont besogneux. Maître Chenu a une petite maison de trois pièces; les comédiens de province sont de pauvres

(1) *Quinquet, les Deux Cabarets,* dans *Contes domestiques,* 1852; *les Noirau,* dans *Contes vieux et nouveaux,* 1852; *les Comédiens de province,* dans *Contes d'été,* 1853; *Jacquelinotte* n'a pas paru en librairie.

diables, maigres, râpés et perdus de dettes. Sans doute il est des personnages qui échappent à cette loi; la classe bourgeoise est largement représentée; mais c'est encore parmi les déshérités de cette classe que Champfleury choisit ses héros, je veux dire qu'il les prend parmi la petite bourgeoisie et qu'il les place en province. Beaudelaire l'en félicite (1) : « Je prierai le lecteur de remarquer que Champfleury connaît très bien la province, cet inépuisable trésor d'éléments littéraires. » On ne peut mieux marquer la nouveauté de ces études, par rapport à la littérature d'avant Balzac : c'est parce qu'elles s'inspirent de sujets négligés par les devanciers qu'elles sont intéressantes, parce qu'elles font rentrer dans le domaine littéraire des sujets qui en étaient écartés. De même que Champfleury dépasse les frontières de la « bonne société », de même il ne s'en tient pas à l'analyse psychologique. Tous ses personnages sont peints de la tête aux pieds, avec précision et sans omissions : « Pâle, blond, les yeux inquiets, le crâne fuyant et se développant en pointe, M. Peinte marchait des épaules, la tête inclinée sur l'épaule gauche (2). » Champfleury nous dirait qu'il n'est pas indifférent d'avoir le crâne « développé en pointe »; la physiognomonie et la phrénologie (3) nous apprennent à quel point l'enveloppe extérieure se modèle sur l'âme qu'elle dissimule. Il n'est pas indifférent non plus de savoir comment

(1) *Corsaire*, op. cit.
(2) *Pauvre Trompette*, p. 52.
(3) Cf. *Jupille, l'Événement*, 18 juin 1848, et préface des *Excentriques*.

un homme s'habille : la poignée de sa canne nous en apprendra plus sur son caractère que huit jours de conversations ; aussi saurons-nous que M. Ponceau portait habituellement « habit noir pincé, pantalon de nankin, chapeau gris, escarpins découverts et conserves de vermeil ; il avait presque deviné le stick qu'il qualifiait de badine (1) ». Nous noterons également les menues habitudes, les tics les plus insignifiants, le degré d'inclinaison d'un chapeau ou la façon d'éternuer (2). Aussi révélateur est le mobilier. Voici un intérieur de comédiens qui en dit long sur leurs habitudes : « C'était comme une maison au pillage. Cinq malles fermées étaient groupées dans un angle ; au milieu de la pièce, deux malles ouvertes semblaient avoir été fouillées par une bande de voleurs. Des brochures de théâtre vieilles, neuves, déchirées, raccommodées gisaient sur une table, sur la cheminée ; un chapeau de soie montait à l'assaut d'un chapeau de velours. Sur la table de nuit se voyaient une pipe et du tabac, près d'une boîte ouverte où des poignards, des colliers, des bracelets, des décorations, des couronnes montraient au jour leur fausseté de jeton (3). » Enfin puisqu'un individu n'est véritablement expliqué que quand on l'a montré dans son cadre habituel, dans l'atmosphère qu'il respire et au milieu de ses semblables, la contrée, la maison, la ville et ses habitants trouvent place même dans les limites

(1) *Contes d'été*, p. 301.

(2) *Id.*, p. 332. Cf. aussi le parler du juif Samuel dans *Chien-Caillou.*

(3) *Contes d'été*, p. 315.

étroites des nouvelles de Champfleury. Les descriptions sont d'ailleurs succinctes, elles ne se développent qu'autant qu'elles éclairent la psychologie (1). Jamais Champfleury ne se laisse entraîner par l'amour d'un beau paysage, la grande poésie naturelle manque absolument dans son œuvre (2). Était-il trop préoccupé de relever curieusement les maniès de ses contemporains ou, ce qui est plus probable, était-il incapable de la sentir? De toute façon, il n'a vu dans la nature qu'un fond pour ses portraits. Il devient plus prolixe à mesure qu'il s'approche de ses personnages; les vieilles maisons aux enseignes surannées, les quartiers déserts ébranlés par les sonneries de cloche d'une église voisine lui inspirent quelques bonnes pages. Mais ce qu'il n'oublie jamais c'est de disposer en groupes harmonièux autour de ses héros leurs concitoyens, leurs semblables (3). Dans *Jacquelinotte,* c'est le village tout entier qui vit sous nos yeux : les maîtres garçons avec leurs coutumes rustiques, la messe et le bal du dimanche, le caquetage des vieilles femmes et les soûleries à l'auberge. Dans *les Noirau,* nous assistons à un bal masqué, nous voyons défiler les notabilités dans le salon de l'épicier; et dans *les Deüx Cabarets d'Auteuil* nous suivons les exploits de toute une bande d'escarpes. Désormais nous possé-

(1) Cf. le début des *Deux Cabarets d'Auteuil, Contes domestiques,* p. 223.

(2) Cf. le début des *Confessions de Sylvius* pour voir ce dont il est capable, même lorsque les souvenirs personnels l'inspirent le mieux.

(3) Cf. dans *Quinquet* tout le début, très caractéristique; *Contes domestiques,* pp. 291-298.

dons tous les éléments nécessaires à l'intelligence des caractères; fidèle, minutieuse, intégrale, l'observation de Champfleury serre de très près la réalité.

Les documents recueillis, reste à les mettre en œuvre. Les procédés de Champfleury consistent à n'y ajouter que le strict nécessaire, il n'en connaît que deux : le récit et le dialogue. Nous venons de dire que la description n'existe jamais pour elle-même et que les considérations philosophiques sont absentes de son œuvre. Nous ne reviendrons pas non plus sur le dialogue : dans le chapitre précédent nous avons vu qu'il était exactement calqué sur la réalité au point de devenir parfois insignifiant. Constatons seulement que Champfleury le préfère au récit. Dans *la Serinette* les passages purement descriptifs ne tiennent pas plus d'une cinquantaine de lignes; au début, à peine quinze lignes de réflexions sur la mesquinerie des mœurs provinciales; le reste se compose de cinq cents lignes de récit et de six cents lignes de dialogue; si l'on tient compte des nécessités d'exposition et de développement, on verra que c'est une proportion tout à fait inusitée chez les romanciers. — Un autre fait digne d'attention, c'est la fidélité scrupuleuse avec laquelle Champfleury reproduit les expressions locales, les idiotismes, l'argot ou les termes techniques (1). — Le récit enfin se définit par trois caractères : il reproduit les faits sans rien négliger, sans sauter les

(1) Cf. *Contes domestiques*, pp. 337, 252, 307; *Contes d'été*, pp. 306 et seq.; *Pauvre Trompette*, p. 79, etc.

intermédiaires ; il n'est jamais trop développé, mais sans cesse haché par des bouts de dialogue ; les comparaisons et les épithètes sont rares, mais les faits les plus vulgaires sont notés au moyen du terme cru, sans périphrases (1). Quant au style proprement dit, nous aurons l'occasion d'en reparler. Pour le moment, contentons-nous de l'opinion d'un contemporain :

« A proprement dire, Champfleury n'est pas un grand écrivain si l'on ne considère que l'incorrection et la pesanteur souvent volontaire de son style. Mais il possède la qualité la meilleure : il dit ce qu'il veut dire ; il ne se contente pas des à peu près, dût-il pour compléter sa pensée prendre les formules les plus bizarres et recourir aux assimilations les plus inattendues (2). »

Baudelaire ailleurs le félicite de son absence de « littérarisme », tout en lui reprochant de n'être pas assez rabâcheur (façon polie de dire que son style est sec et aride). Il n'y a dans ces jugements rien qu'un réaliste ne puisse accepter.

*
* *

Jusqu'ici nous avons analysé le réalisme de Champfleury sans tenir compte de la date à laquelle il s'est manifesté ; nous l'avons opposé en gros au bon goût classique et au lyrisme romantique. Mais

(1) Cf quelques bonnes scènes : *Contes domestiques*, pp. 238, 248-49 ; *Contes d'Été*, pp. 350 et seq.
(2) Baudelaire, op. cit.

il faut à présent le replacer dans l'évolution littéraire : il va y perdre beaucoup de sa valeur et presque toute son originalité. C'est en effet l'influence de Balzac qui se manifeste dans ses œuvres ; c'est le roman de Balzac qui nous a fourni le cadre de cette étude. Influence avouée, proclamée par Champfleury lui-même. Il lut Balzac et Stendhal chez le libraire, de 1839 à 1841 par conséquent (1). Il faut croire qu'il lui en resta une vive impression et qu'il compléta ses lectures à Laon (2). Pendant les premiers mois de son séjour à Paris, tout à la vie de bohème, il ne songe guère à son grand homme. Mais dès 1846 et, chose curieuse, à l'époque où il abandonne les « rapinades » pour les œuvres que nous venons d'étudier, le nom de Balzac revient assez souvent sous sa plume (3). Il publie à *l'Artiste* un article où il analyse une lettre de Balzac parue dans *La Semaine* (4) : ce n'est qu'une analyse illustrée de citations, mais remarquable par l'approbation absolue qu'il donne aux idées les plus chères du maître : indépendance de l'art et nécessité d'une observation laborieuse. Il va même jusqu'à déclarer qu'on ne saurait critiquer un tel homme, ni l'admirer assez. Il connaît son théâtre et lui accorde une valeur extraordinaire. En 1847 enfin, il se déclare nettement son disciple et lui dédie *Feu Miette* :

(1) Cf. *Souvenirs,* p. 79 ; *Champfleury inédit,* p. 171.
(2) La bibliothèque municipale possédait en 1846 les œuvres du romancier. Cf. dédicace de *Pauvre Trompette.*
(3) Cf. *Corsaire,* 27 juin 1846.
(4) 18 octobre 1846, réimprimé dans *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui.*

« Vous me permettrez de vous dire ici combien vous inspirez de dévotion à quelques jeunes gens qui essayent à grand'peine de trouer les vingt couches de médiocrité en possession des journaux et des revues. Ce qu'on a écrit de meilleur sur vous, Monsieur, vient de Cuvier ; il parlait d'Homère : dans l'antiquité, la poésie était l'interprète de la science ; aussi Homère était-il le plus savant naturaliste de son temps. Toutes les fois qu'il décrit une blessure, il décrit avec la plus grande justesse... etc., etc. »

A la suite de cette dédicace, Balzac le fit appeler et lui donna des conseils (1). Peu après il le rencontra dans les Tuileries et eut avec lui une longue conversation (2). Désormais, Champfleury cite à tout propos son nom comme celui du plus grand génie du siècle (3). Il demande qu'on reprenne *Vautrin* « de notre grand romancier le citoyen Balzac (4) ». Il compare ses descriptions à des peintures flamandes, suprême éloge dans la bouche du futur ami de Courbet (5). Il signe du pseudonyme de Bixiou ses chroniques dans le *Pamphlet* et s'amuse à des pastiches de la *Comédie humaine,* comme plus tard les membres du Stendhal-Club se

(1) Cf. un récit de la visite (27 février 1847) dans *Grandes figures*. Lettres à sa mère, 1847, 3 avril 1849, septembre 1850. — *L'Événement, Sensations de voyage d'un essayiste*, n° 5, 1er mai 1851.

(2) *Corsaire,* 10 avril 1848. *Messager des théâtres,* 28 février 1849.

(3) *La Silhouette*, 22 juillet 1849.

(4) *Le Salut public,* 1848, n° 2.

(5) *Messager des théâtres*, 5 décembre 1848.

complairont à émailler leurs conversations de phrases de *Rouge et Noir* (1); il cite pieusement des anecdotes sur son maître (2); il épouse même ses haines et accable Henri de Latouche de son mépris (3). Après sa mort, Champfleury se pose en continuateur de son œuvre : ses articles de critique le désignèrent à Mme Hanska comme le plus apte à publier et remanier les notes du défunt (4). En effet, en 1851, il publiait des notes historiques sur Balzac dans l'ouvrage de son ami Baschet (5). Dans le *Messager de l'Assemblée,* il analyse le contenu de la *Revue parisienne* et déclare que Balzac critique est « le code littéraire du dix-neuvième siècle (6) ». Il essayera de continuer cette œuvre critique sous la même forme dans sa *Gazette de Champfleury* (7).

« Depuis dix ans, dit-il en 1852 (8), la *Comédie humaine* est entrée dans ma tête; elle occupe au moins le dixième des cases de mon cerveau... j'en connais les parties faibles; mais je dis que par la volonté, M. de Balzac a fait faire un pas énorme au roman; il l'a placé dans de nouvelles conditions, il l'a avancé par de suprêmes efforts, et il était bien en avant de son époque par le côté scientifique et sérieux qui doit marquer une génération que nous ne connaîtrons pas. »

(1) *Le Pamphlet,* mai 1848, premier article de Champfleury dans ce journal.
(2) *Id.,* 10-13 septembre 1848.
(3) *Messager des théâtres,* 7 décembre 1848.
(4) Cf. lettres à sa mère à partir du 11 avril 1851.
(5) *Variétés littéraires : H. de Balzac,* 1851, 8°.
(6) 14 juin 1851.
(7) Cf. no 1, p. 83.
(8) *Le Pays,* 14 avril 1852, réimprimé dans *Grandes figures.*

Ces dernières lignes indiquent la place que Champfleury comptait faire à Balzac dans la doctrine réaliste qu'il prêchera en 1857 (1). Mais toute sa vie il n'a cessé de réclamer pour le grand écrivain la gloire qui lui est due. En 1875 encore il publiait des études sur la jeunesse de Balzac et il lui a donné le premier rang dans ses *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui.* Il était intéressant de constater que cette admiration date de loin et qu'elle a incontestablement déterminé l'orientation de ses premières œuvres.

A-t-elle été absolument spontanée? c'est une autre question. Je soupçonne fort Baudelaire d'avoir endoctriné le jeune bohème encore féru de la fantaisie romantique. C'est en effet vers 1846 que Baudelaire apparut dans le cénacle des bohèmes ; il les fréquenta d'ailleurs d'assez loin et s'attacha particulièrement à Champfleury. Or il résulte du volume de Crépet qu'à cette époque Baudelaire avait déjà tous les goûts que nous retrouvons chez Champfleury (2). Il avait connu Balzac dès 1842. Sainte-Beuve écrit dans ses *Cahiers* : « Baudelaire, qui ouvre des jours sur les générations survenantes, raffole de Balzac (3) ». D'ailleurs voici en quels termes Baudelaire félicite Champfleury d'avoir dédié ses œuvres au grand homme : « Il est impos-

(1) Sur Balzac et l'École réaliste, cf. Babou, *le Cas de M. Ch.*, Paris, 1857, p. 25.

(2) Cf. spécialement Crépet, p. 70.

(3) P. 36. Cf. aussi un article de Baudelaire dans *l'Écho des théâtres*, 25 août 1846 (reproduit par Spœlberg, *Bibliographie et littérature*, 1903). Balzac est pour lui « aussi insupportable dans la vie que délicieux dans ses écrits. »

sible de placer des œuvres plus sensés, plus simples, plus naturelles sous un plus auguste patronage. Cette dédicace est excellente, excellente pour le style, excellente pour les idées. Balzac est en effet un romancier et un savant, un inventeur et un observateur, un naturaliste qui connaît également la loi de génération des idées et des êtres visibles : c'est un grand homme dans toute la force du terme, c'est un créateur de méthode et le seul dont la méthode vaille la peine d'être étudiée (1). » Y a-t-il simple coïncidence de goûts, antérieure à leur liaison ? Pour qui connaît Champfleury, c'est au moins douteux. Baudelaire put jouer pour Balzac le rôle que jouèrent, toutes proportions gardées, Büchon pour les romanciers allemands et Courbet pour la théorie du réalisme.

Analyser l'influence de Balzac, ce serait recommencer inutilement l'énumération des caractères analysés plus haut. Il nous suffira de rappeler, avec les conclusions des ouvrages de Brunetière et de Le Breton, deux phrases de Gustave Planche qui signalent dans son œuvre les deux défauts que les contemporains reprocheront toujours à Champfleury : « Il a pour le vice des yeux de lynx et pour la vertu des yeux de taupe. » — « Il y a une accumulation de fange qui soulève le cœur de dégoût (2). » Notons en outre quelques ressemblances frappantes dans les situations et dans les caractères : Isidore Marteau, l'usurier de province, est un type

(1) *Corsaire*, 1848, op. cit.
(2) *Revue des Deux Mondes*, *Le roman en 1853.*

à la Balzac ; ses négociations avec les banquiers de Soissons, ses histoires de billets achetés et de saisies rappellent en petit les machinations de Gobsech. Le juif Samuel dans *Chien-Caillou,* avec son accent alsacien, figure dans plusieurs romans de la *Comédie humaine ;* le dévouement imbécile de la mère Merlot ressemble assez à celui de Mme Brideau et certaines scènes (le repentir simulé de Merlot, le vol des économies) reproduisent des situations de *la Rabouilleuse* (1). — Bien entendu, il ne saurait être question de comparer Champfleury, et surtout les premiers contes de Champfleury, aux grandes fresques de Balzac. Mais il n'est pas sans intérêt de voir ce qui les distingue, toutes proportions gardées ; que les descriptions soient réduites à l'essentiel, c'est une nécessité du feuilleton. Mais les personnages eux aussi paraissent infiniment petits, mesquins, rabougris à côté de la forêt magnifique de la *Comédie humaine.* L'influence de la caricature contrebalance l'influence de Balzac. En outre, tout ce qui chez Balzac est lyrisme, mysticisme, philosophie, politique transcendentale, toutes les digressions sont tombées ; tombées aussi les aventures romanesques, les « ténébreuses affaires ». C'est dire que tout le romantisme de Balzac est laissé de côté par Champfleury. On a dit avec beaucoup de sagacité (2) que Balzac avait pour principal mérite de séparer nettement le romantisme et le

(1) Un détail : Merlot fumant devant sa mère, *Contes domestiques,* p. 243.

(2) Lanson, *Littérature française,* p. 991.

réalisme confondus dans le mouvement de 1830. En effet, comme il manque de sens artistique, de génie poétique et de style, toutes les parties où ces dons auraient trouvé leur emploi sont mortes dans son œuvre ; les passages réalistes seuls vivent. C'est à cette partie vivante de l'œuvre que Champfleury s'est attaché. Nous ajouterons simplement une remarque : c'est que, ce réalisme, c'est en somme l'extérieur de l'œuvre ; l'imagination, qui est le principe du romantisme, est interne : elle se déploie dans le travail préparatoire, dans la construction des caractères ou dans les espérances que fonde l'auteur sur la valeur sociale de son œuvre ; le réalisme n'entre en jeu que lorsqu'il faut revêtir d'une forme vivante et plastique la carcasse de la statue. Mais, à ce titre, il est plus apparent, il saute aux yeux à la première lecture ; tandis qu'il est besoin d'une imagination assez puissante et d'une réflexion assidue pour saisir la grandeur et le caractère ultra-individuel des héros de Balzac. Est-il bien sûr que Champfleury ait eu cette imagination puissante et qu'il ait pu consacrer en 1846 beaucoup d'heures à creuser la *Comédie humaine ?* A vrai dire, il l'a étudiée après 1848 assez sérieusement : mais même à cette époque il n'a pas pénétré dans le secret de la composition : il s'en est tenu à la doctrine littéraire, qui est elle-même quelque chose d'extérieur, d'artificiel presque. Il a insisté sur les prétentions scientifiques de Balzac ; naturaliste, c'est un titre dont Balzac aimait à se parer ; mais il ne s'inquiétait pas des sciences naturelles lorsqu'il rêvait son type de Gobseck. C'est un danger des doctrines littéraires

que lorsqu'on les a saisies on s'imagine avoir expliqué l'œuvre qu'elles n'ont souvent pas inspirée : elles dispensent d'y aller voir. Or, en 1848, Champfleury ne connaît que les idées de Balzac et la circonférence de son œuvre. Nous conclurons donc qu'il a imité dans Balzac le réalisme de la surface sans pénétrer jusqu'au cœur. Mais ainsi il a inconsciemment pressenti l'évolution littéraire et devancé le goût public qui, sans se préoccuper des intentions d'un auteur, ne remarque et n'imite que les pages où se révèle la maîtrise de l'art.

CHAPITRE IV

Les Excentriques.

L'année 1846 marque donc l'affaiblissement de la tendance « artiste » et l'apparition d'œuvres d'un réalisme plus accentué. En même temps Champfleury s'engage dans une voie nouvelle : il commence deux séries d'articles : *les Excentriques* et *les Grands Hommes du Ruisseau,* qui paraîtront en volume en 1852 seulement et qui sont dispersés jusqu'à cette date, au fur et à mesure de leur composition, dans divers journaux ou revues. Ce sont des portraits d'individus qui s'imposent à l'observateur par leur singularité, qui tranchent dans la foule par l'étrangeté de leur conduite ou la démarche anormale de leur pensée. Dire qu'ils sont fous, ce serait exagéré : il y a parmi eux des gens très raisonnables ; mais chacun a une manie qui en fait un être à part. Jusqu'ici Champfleury prétendait peindre la classe bourgeoise ou la vie de bohème ; dans ces nouvelles œuvres il s'attachera à un modèle unique, tel un naturaliste qui passerait de l'étude des mammifères à la description d'un mouton à trois têtes. Ce qui

fait l'unité de la série des *Excentriques,* c'est que chacun des portraits qui la composent ne peut s'appliquer qu'à un individu.

D'où lui est venue l'idée d'exploiter cette nouvelle veine ? Deux caractères de la vie de bohème pouvaient la lui suggérer. — D'abord cette vie errante et pauvre le poussait, l'obligeait parfois à côtoyer les bas-fonds de la société; dans ces profondeurs où viennent échouer toutes les épaves, où tombent ceux qui sont incapables de se plier aux règles sociales, il devait rencontrer des individus curieux. — D'autre part, il avait déjà peint les bizarreries apprêtées des artistes, la fantaisie de leur conduite et l'extravagance de leurs farces; de l'excentricité voulue à l'excentricité inconsciente il n'y avait qu'un pas. La succession de ses œuvres nous prouve que c'est bien le chemin qu'il a suivi. Il publie d'abord *Miette* (1), le portrait et le boniment d'un charlatan bien connu par les artistes et que Carle Vernet avait déjà crayonné (2). Le pont Neuf, où opérait Miette, était sur le chemin des bohèmes qui allaient passer la soirée chez Momus, près de Saint-Germain-l'Auxerrois, ou dîner place de l'École (3) ; dans leurs flâneries, ils devaient s'être arrêtés souvent autour de l'escamoteur. Champfleury avait rencontré *Bug-Jargal* (4), le doyen des croque-morts, à l'estaminet de la mère Cadet (5), et à la Girafe, près

(1) *Corsaire,* 6 décembre 1845.
(2) Sur la vraie physionomie de Miette, cf. Charles Yriarte, *les Célébrités de la rue*, Paris, 1879.
(3) Cf. *les Aventures de Mariette,* p. 80.
(4) *Corsaire*, 29 décembre 1845.
(5) Cf. *Contes d'automne,* p. 264.

de la barrière d'Enfer (1) où il avait habité en 1841. Au sujet de *l'Élève de Moreau* (2), il déclare : « Un de mes grands plaisirs a toujours été de rester en contemplation admirative devant certains hommes à existence problématique et mystérieuse qu'un dramaturge du boulevard a qualifiés de bohémiens de Paris, mauvaise appellation, selon moi, en ce sens qu'elle manque de justesse, de couleur, et qu'elle a des points d'accointance avec une autre classe bien autrement relevée, bien autrement distinguée, celle des bohèmes. » Possible que la condition des bohèmes fût plus relevée, mais leur genre de vie les obligeait à voisiner avec ces gueux qu'ignorait la bohème dorée de la Palférine. Le « prince de la bohème », n'eût pu parler avec compétence des marchands de contremarques, de bijoux contrôlés et de la « spécialité inqualifiable » qui apparaît la nuit au coin de la rue Pierre-Lescot et de la rue du Chantre (3). Mais Miette, Bug-Jargal, l'élève de Moreau, furent coudoyés dans la rue par les nouveaux bohèmes. *Canonnier,* le vieux rapin (4), *Cadamour,* le roi des modèles (5), sortent du Louvre et des ateliers. Ils tiennent le milieu entre l'artiste

(1) « Horizon borné d'un côté par la Grande Chaumière, de l'autre par la mère Saquet ; ici les bals populaires, à deux pas le cimetière Montparnasse. Toute une population d'ivrognes, de croque-morts, de rôdeurs de barrière, de voyous, s'y donnait rendez-vous et parmi eux quelques artistes qui les observaient pour les reproduire en lithographie. » *Histoire de la caricature moderne,* p. 224.

(2) *Corsaire,* 21 février 1846.

(3) *L'Élève de Moreau,* op. cit.

(4) *Corsaire,* 19 janvier 1846.

(5) *Id.,* 1er février 1846.

et l'excentrique ; le pourpoint violet du premier est évidemment inspiré par celui de Gautier, le second n'a d'excentrique que sa prétention à la perfection musculaire. Derrière ces deux figures, nous revoyons toutes les scies d'atelier, les trucs à épater les bourgeois qui nous sont familiers (1). Tous ces personnages sont des bohêmes un peu plus accentués ou des types familiers aux bohêmes ; quoique très apparente leur excentricité reste superficielle : elle tient à la profession ou aux habitudes, aux habits qu'ils portent, au langage qu'ils emploient. Elle a pour effet unique de donner au personnage de la couleur et du « caractère ». Il n'est pas encore question de « tératologie » littéraire. Tranchons le mot : ces portraits sont conçus suivant l'esthétique romantique ; ce sont des types de *Notre-Dame de Paris*, transposés dans la vie moderne. De même que Sylvius rappelle Gringoire, avec des traits du Trialph de Lassailly, de même Miette et l'élève de Moreau sortent des Cours des Miracles modernes. Si l'on ne veut pas remonter si loin, nous leur trouverons des frères dans *les Mystères de Paris*. Quant au fossoyeur, il relève directement de Petrus Borel le Lycanthrope. Les premiers *Excentriques* ne font donc qu'exagérer les caractères contenus dans les peintures de la vie d'artiste. Simples variations sur des thèmes romantiques !

Les physionomies qui suivent s'écartent de plus

(1) Canonnier avait déjà été exploité dans *Une visite au Louvre;* de même *Bug-Jargal* apparaît déjà dans le dernier chapitre des *Confessions de Sylvius, l'Estaminet Momus*, paru e 26 juin 1846, sous le titre *l'Estaminet de papa Doliban.*

en plus de ce premier type : le nègre *Mozambique* (1) est encore un de ces personnages dont l'originalité est toute de surface (à fleur de peau, dirait Champfleury) ; ses aventures, en revanche, n'ont rien de romantique ; elles nous montrent le nègre « dernier bateau » par opposition à l'esclave des mélodrames. *Carnaval* (2), sous son accoutrement bariolé, est une très réelle et presque sympathique victime d'un désespoir d'amour. En 1847, apparaît *Jean Journet* (3), et celui-là est un excentrique sérieux, si on peut dire ; quoique certains contemporains aient vu en lui un philosophe, il est fou et d'une folie classée par les aliénistes : elle n'a rien de fantaisiste, d'échevelé ni de truculent : elle se réduit à un dévouement constant à la cause fouriériste ; c'est un apôtre égaré dans le Paris du dix-neuvième siècle. Puis viennent une série d'études sur les fondateurs de religions : *Une religion au 5e* (4), *L'utopiste Sardat* (5), *Le dieu C. P.* (6), *L'apôtre Jupille* (7) — ou sur des cas de folie spéciaux ou caractérisés : *Cambriel* (8), *Berbiguier* (9). La simple revue de ces types nous montre qu'ils ne

(1) *Corsaire*, 18 mars 1846. Peut-être y a-t-il un souvenir de type réel décrit par Banville dans ses *Souvenirs* : le prince Euryale.
(2) *L'Artiste*, 18 octobre 1846. Cf. Yriarte, op. cit.
(3) *L'Artiste*, 17 janvier 1847.
(4) Parue dans *Pauvre Trompette*, 1847.
(5) *Corsaire*, 10 octobre 1847.
(6) *Id.*, 11 janvier 1848.
(7) *L'Événement*, 1er août 1848 ; la fin en octobre même année.
(8) *Corsaire*, 24 novembre 1847.
(9) *Id.*, 8 janvier 1848.

ressemblent guère au croque-mort facétieux, au rapin ou à l'escarpe qui ouvrent la série. Ce sont des études d'une déviation particulière de l'intelligence. Dans les précédentes, le réalisme était un moyen : le véritable but était de divertir, d'étonner, de piquer l'imagination du lecteur. Ici l'ordre est renversé : les détails curieux, au lieu d'être accumulés pour eux-mêmes, prennent une valeur instructive. L'important est, comme dira plus tard Champfleury, de « piquer proprement le papillon dans sa boîte » (1). Voyons la façon dont il s'y prend.

La *Lettre à Daumier* (2), qui sert de préface au volume de 1852, renferme l'exposé d'une méthode (3). En voici les principes : « L'homme extérieur est moulé sur l'homme intérieur », a dit Swedenborg. Ainsi l'observateur averti démêlera rapidement au simple examen d'un passant si c'est un filou, un notaire, un artiste, un commis de banque, etc. S'il ne rentre dans aucune des catégories connues, il convient de se poser la question : « Qui est-ce? » Pour la résoudre, il faut d'abord observer plus longuement l'excentrique, le suivre, connaître ses habitudes et finalement tâcher d'entrer en rapports avec lui. La connaissance faite, la tâche la plus

(1) *Les Excentriques : L'abbé Châtel*, début.

(2) Parue dans *le Pays*, 24 juillet 1851.

(3) Sans doute cette préface est écrite à une époque où les idées de Champfleury étaient, comme nous le verrons, sérieusement en progrès sur celles de 1846. Cependant il semble que la composition des *Excentriques* de 1847-48 s'inspire déjà de cette méthode.

délicate commence (1) : il faut, par une série de questions et de transitions savantes, l'amener à se raconter. L'interview nous donnera la clef de tous les faits que l'enquête préalable a fait connaître. Bien entendu, il faudra contrôler la véracité du narrateur, démêler la part de charlatanisme ou de hâblerie qui peut se mêler à ses confessions. Aussi les œuvres de l'homme seront-elles d'un grand secours : il est peu d'excentriques qui n'aient essayé de justifier aux yeux du public leur conduite ou de faire triompher leur système. Si ce moyen de contrôle manque, on peut vérifier indirectement les dires de l'inconnu, visiter son domicile, recueillir des anecdotes auprès de ceux qui l'ont connu. On constitue ainsi un dossier complet des observations minutieuses et des résultats fournis par les expériences instituées. Dès lors, il ne reste plus qu'à transcrire ces notes : le feuilleton est fait. Prenons un à un les types que nous avons énumérés, nous verrons qu'ils sont rigoureusement étudiés suivant cette méthode. Carnaval était un type réel souvent cité dans les journaux et bien connu des Parisiens (2). Voici comment se décompose l'article que Champfleury lui consacre : Rencontre de Carnaval à la Bibliothèque nationale : description de son costume et de ses allures (pp. 125-126 des *Excen-*

(1) Cf. un projet de préface pour une deuxième série d'excentriques cité dans Troubat, *Une amitié à la d'Arthez*, p. 214.

(2) Cf. Ch. Yriate, op. cit. Dans *l'Artiste*, 5 septembre 1847, un imitateur de Champfleury, Édouard L'Hôte, dans un article sur *les Excentriques au dix-septième siècle,* parle de « Carnavalo, ce pauvre vieux professeur de langue italienne qui parcourt nos boulevards en habit jaune et couronné de roses ».

triques). — Carnaval dans la rue (pp. 126-127). — Son histoire d'après les documents fournis par M. B...i (127-128). — Reproduction de fragments de correspondance à l'appui (129-130). — Histoire anecdotique de Carnaval d'après diverses sources : le docteur de Bicêtre, les familles italiennes, les comédiens du théâtre des Italiens (130-136). — Véritable caractère de Carnaval d'après une conversation tenue « dans une soirée d'artistes » par M. B...i, l'acteur Lablache et Pier-Angelo Fiorentino (1) (pp. 137-139). — *Jean Journet* est composé, d'une part, d'anecdotes recueillies un peu partout (2) et aussi de fragments extraits de ses œuvres, de citations et d'autographes (3). *Sardat* est fait d'extraits empruntés à *la Loi d'union,* « un volume bleu grand in-8°, déposé le 1er mai 1847 aux bureaux de journaux » (4). *Une religion au 5e* est le récit d'une visite au siège de l'Église française; les documents sont là : circulaire de l'Église, proclamation affichée aux murs, volumes de la bibliothèque; la suite de l'article se compose de conver-

(1) Noter que Fiorentino était rédacteur au *Corsaire* et ami de Champfleury.

(2) Cf. *Corsaire,* 18 avril 1846 (article de Lepoitevin Saint-Alme), 8 avril 1846, 22 avril 1846.— Sur les rapports de Champfleury et de Journet, cf. *Histoire de la Caricature moderne,* p. 220; Ricault d'Héricault, *Histoire de Mürger*, p. 132; *Souvenirs de Schanne,* p. 183. — Sur J. Journet en général, Ch. Monselet, *les Ressuscités*, p. 263, *Statues et statuettes contemporaines;* Yriarte, op. cit., et le portrait de Courbet.

(3) Yriarte, p. 130, se porte garant de l'authenticité des documents dont s'est servi Champfleury.

(4) C'est Champfleury qui parle : il donne même la bibliographie !

sations entre fidèles, d'une profession de foi du dieu Vavasseur sténographiée et du récit de l'office; il se termine par une notice biographique sur chacun des dieux de ce nouvel Olympe. Si nous avions la faculté de vérifier tous les détails, la plus grande partie se trouveraient exacts (nous avons pu nous en assurer à maintes reprises). En gros, il n'y a pas dans *les Excentriques* deux pages qui n'aient pu être fournies par les trois procédés que nous avons relevés : l'observation extérieure, l'interview ou la lecture des œuvres, la collation des anecdotes où le personnage a joué un rôle. On voit le peu de place que tient l'imagination dans ces portraits; qu'on oppose au procédé de Champfleury celui de Gautier, de G. de Nerval ou de Banville! Tandis que les uns partent du détail pittoresque pour essayer de reconstituer de chic tout le personnage, chez l'autre le pittoresque n'est que l'amorce d'une étude minutieuse et réaliste. Chez les derniers romantiques, l'important c'est la fantaisie qui se déploie et prolonge les données de l'observation; chez le précurseur du réalisme, c'est précisément la rigueur de l'observation. Après avoir commencé comme Petrus Borel, Champfleury fait maintenant du « reportage ». Aussi *les Excentriques* sont-ils une des parties les plus vivantes de son œuvre : les personnages ne sont plus d'actualité, mais la méthode n'a pas vieilli.

Ce ne sont pourtant pas des œuvres strictement réalistes, mais un mélange de réalisme et de fantaisie. D'abord si le sujet est plus sérieux, plus chargé de réalité que dans les créations

aériennes et fantastiques des romantiques, il n'en reste pas moins assez spécial. Les personnages sont des êtres réels, en ce sens qu'ils existent; mais ils ne le sont pas autant que vous et moi, parce qu'ils ne rentrent dans aucune famille d'esprits. Si l'on peut dire qu'une œuvre est d'autant plus réaliste que plus de lecteurs peuvent s'y reconnaître, *les Excentriques* sont aussi peu réalistes que le *Dernier des Mohicans,* de Cooper. Nous touchons ici à l'une des questions les plus importantes dans l'histoire du roman réaliste; nous sommes à l'heure où la peinture de la réalité cesse d'être considérée comme un moyen de satisfaire la curiosité et aspire à devenir l'expression de la banalité quotidienne. En gros, on peut dire que le romantisme exploita d'abord le désir de l'inconnu, du détail imprévu, auquel se rattache le souci de la couleur locale. Le lecteur voulait être dépaysé : on le transporta chez des peuples lointains, on lui présenta des coutumes entièrement différentes des siennes; parallèlement à cette étrangeté spatiale, pour ainsi dire, on lui fit remonter la chaîne des temps : on lui offrit des peintures du moyen âge; le collier de cuivre du serf de Walter Scott enchanta les élégants de 1820. Lorsque ce pittoresque parut usé, on chercha plus près de nous des mœurs aussi ignorées chez les membres du Jockey-Club que celle des clans écossais : romans de mœurs marititimes, études des bas-fonds de la société, etc. Les mohicans de Paris remplacent les mohicans anthentiques. Ainsi le réalisme s'introduisit peu à peu dans la littérature et cet accessoire devint l'essentiel de l'œuvre par un

sophisme inconscient du public et de ses fournisseurs. Les premières œuvres de Champfleury marquent le point d'équilibre, le moment où le goût du public oscille, hésitant entre le passé et l'avenir. Et *Les Excentriques* en particulier sont au milieu de cette œuvre : la tendance réaliste l'emportait dans les œuvres que nous avons analysées au chapitre précédent; dans le chapitre suivant nous verrons comment la tendance pittoresque (1) se manifeste dans les œuvres presque uniquement fantaisistes. Ici les deux poids se font équilibre; le romantisme se prolonge dans le choix du sujet, le réalisme se révèle dans les procédés rigoureux de l'observation. Le bizarre vrai, l'anormal réel : voilà ce qui constitue l'Excentrique.

Dans le détail, la forme de l'œuvre est également hybride. Au chapitre précédent nous avons étudié le récit, le dialogue et la description réaliste : ils conservent ici les mêmes qualités. Mais à côté des descriptions précises, des dialogues pris sur le vif, des notations photographiques ou sténographiques, nous constatons un parti pris de déformer légèrement la réalité pour en tirer des effets de comique. Il se traduit d'abord par le choix et la mise en valeur des détails cocasses et divertissants : l'article sur Sardat est une collection de joyeusetés extraites des œuvres de l'utopiste. La *Loi d'Union* est la descrip-

(1) Nous employons ce mot à défaut d'autre pour exprimer cette recherche du « caractère » cher aux romantiques, de la couleur, et en général de tout ce qui peut surprendre et frapper l'imagination du lecteur.

tion des cérémonies qui accompagnent la fondation d'un phalanstère ; Champfleury en fait des gorges chaudes : « Les vieillards sont ainsi habillés : 1° Chapeau blanc ; 2° bâton blanc pour le prêter aux petits qui voudraient y monter dessus en guise de cheval. — Cette canne-cheval est sans doute d'une heureuse invention, mais elle ne suffit pas pour habiller un vieillard de soixante-dix ans. » De même, dans *Jean Journet,* il relève toutes les injures comiques dont l'apôtre accable ses adversaires : « Omniarque omnivore » — « Dissipateur dévorant » et plaisante sur la quantité de *cris* poussés par cet intrépide prophète. Lorsque les documents n'abondent pas en détails savoureux, il en invente : c'est Jupille le végétarien qui « avait demandé l'autorisation de soumettre à une nourriture particulières les lions, les ours et les aigles du Jardin des Plantes ». Pour souligner le côté plaisant de ces détails, Champfleury emploie couramment deux procédés qui définissent assez bien l'humour. — Le premier consiste à parler très sérieusement de choses cocasses, à discuter des idées invraisemblables avec le sérieux et la modération généralement réservés aux objets les plus importants :

« Après la mort de son ami Neveu, raconte-t-il avec un sérieux d'historiographe, Lamiral fit la conquête de la vicomtesse de G..., épisode de sa vie sans importance à côté du suivant : Lamiral se marie, il épouse le 29 juin 1824, jour de Saint Pierre et de Saint Paul, après trois semaines de fréquentation, Mme Dubreuil, femme veuve et mar-

chande de lingerie de la place Saint-Étienne-du-Mont (1). »

« Je laisse ici parler l'auteur lui-même », dit-il ailleurs, comme s'il s'agissait de Balzac. — Un second procédé consiste à établir des rapprochements inattendus entre un fait insignifiant et les théories en apparence les plus éloignées, bref à suggérer des paradoxes. Nous apprenons que les ombres chinoises sont bien supérieures aux comédiens en chair et en os, ou que c'est l'influence de Hugo, Musset et Sainte-Beuve qui a détourné Lamiral d'employer la forme personnelle dans ses *Confessions*. — Enfin à l'humour s'ajoute une insouciance affectée de la composition, un air de négligence destiné à montrer au lecteur qu'il ne s'agit pas d'une œuvre longuement méditée : le « je » revient à chaque instant ; l'auteur nous fait part de ses hésitations, des difficultés qu'il éprouve à traiter son sujet, de ses goûts et de ses antipathies : « Je l'ai découvert (Jupille) après une heure de recherches, en plein soleil, dans une boîte à un sou du quai Malaquais. Un apôtre dans une boîte veut une explication. » Suit une description des boîtes de bouquinistes et de leur contenu. Des digressions interrompent le récit : sur le théâtre, sur les sociétés de chansonniers (2), sur le problème de la quadrature du cercle (3). En réalité ses nouvelles ont un plan très net, mais il faut précisément

(1) *L'Illustration,* 21 juillet 1849 : *Lamiral.*
(2) *Lamiral,* op. cit.
(3) *Lucas,* op. cit.

cacher cet ordre interne sous la fantaisie extérieure :

« Je sors de chez moi pour travailler, dira plus tard Champfleury, j'emporte mes papiers, mes livres, mes plumes, ne sachant pas un mot de ce que je vais écrire. Cependant j'écris ; ma plume semble bourrée de choses qui sortent sans peine. Quand j'ai fini, je relis. Toujours j'ai été étonné... Il est arrivé que je trouvais un sujet de conte ; en écrivant ce conte, l'homunculus me joue mille tours ; il est assez malicieux pour m'entraîner à dix lieues de mon sujet. »

« Ceux qui aiment la méthode, la didactique, les cravates blanches empesées et les rues tirées au cordeau ne devront pas aller plus loin (1). »

*
**

Ainsi, le fond de ces nouvelles est fait de réalité anormale, la forme, réaliste à l'occasion, est surtout humoristique. A ces deux tendances correspondent deux influences principales : celle d'Hoffmann pour le fond, celle des humoristes, et spécialement des humoristes allemands, pour la forme. C'est ce que constate un critique très pénétrant, Vitu, dans *le Messager de l'Assemblée* (2) :

« Champfleury, ajoute-t-il, aime le bizarre vrai, le grotesque trouvé ou inventé, et sculpte avec

(1) Préface des *Contes d'automne*, pp. 2 et 3.
(2) *Les Contes de Champfleury,* 8 juillet 1851.

bonheur dans sa phrase peu soignée toutes sortes de figures étranges, telles qu'on n'en trouve que dans certains rétables gothiques, dans les images d'Épinal et dans les boîtes à joujoux de Nuremberg. »

Or ce grotesque trouvé, ce fantastique réel constitue précisément l'originalité des *Contes fantastiques*. Sans doute Hoffmann admet le merveilleux, mais ce merveilleux est réel, puisqu'il repose non sur la croyance à l'intervention d'êtres supérieurs, mais sur l'observation de faits incontestables, sur des expériences d'hôpital. Le magnétisme, l'hypnotisme, les diverses formes de folie trouvent leur expression artistique dans ses créations surprenantes. Il est des contes qui commencent comme un roman d'Anne Radcliffe et qui finissent par une description clinique (1). D'ailleurs, les personnages les plus inquiétants d'Hoffmann ne sont pas d'un bout à l'autre des êtres fantastiques : dans quelques scènes seulement leur caractère surnaturel éclate brusquement. Le reste du temps ils nous apparaissent comme de bons bourgeois allemands, remarquables seulement par un grain de bizarrerie extérieure. Supprimez quelques pages de *l'Homme au sable,* vous n'aurez plus en face de vous qu'un vieux marchand de lunettes d'aspect baroque, doué d'une forte dose d'originalité (2). Comme, d'autre part, le décor est toujours pris dans la réalité, que les personnages épisodiques sont de simples carica-

(1) Cf. *le Conseiller Krespel.*

(2) Cf. aussi *le Choix d'une fiancée.*

tures, on peut comprendre comment Hoffmann a passé pour un réaliste. Champfleury reconnaît qu'il fut plus frappé par la singularité extérieure des types que par l'illuminisme de certaines scènes : « Celui de mes lecteurs qui est assez jeune pour avoir lu Hoffmann étant enfant doit avoir dans une des cases de son cerveau quelques personnages bizarres, quelque souvenir de maisons étranges (1) ». C'est le cas de beaucoup de contemporains : Degeorge, un des traducteurs, parle de la série des « portraits excentriques » dessinés par Hoffmann (2). Il semble qu'après les romantiques, qui avaient exagéré le merveilleux, on revienne à une appréciation plus prosaïque des *Contes fantastiques*. La popularité d'Hoffmann en France commence, en effet, dès 1829. De nombreuses traductions l'avaient fait connaître ; de nombreux articles avaient célébré son talent. Les plus grands romanciers l'imitèrent : « On s'engagea en France, avec un engouement aveugle, dans la carrière du fantastique sous la direction d'Hoffmann... toute cette armée de héros difformes, de gueux, de bohémiens, de mendiants, de squelettes et de pendards sublimes, dont la littérature romanesque a été inondée, eurent pour initiateur Hoffmann et ses contes pour point de départ (3) ». Sans être aussi catégorique,

(1) *Atheneum*, 20 novembre 1853 : *Introduction des œuvres d'Hoffmann en France.*

(2) *Contes fantastiques*, Lyon, 1848, p. 74.

(3) Ph. Chasles, *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne*, cité dans V. Rossel, *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, p. 246.

V. Rossel déclare : « La coïncidence est frappante entre la popularité soudaine d'Hoffmann en France et la recrudescence, sinon l'apparition simultanée de gueux et de monstres dans notre littérature. » Ce sont les expressions mêmes de Th. Gautier, qui nous parle, dans un article de 1830, de « ces monstres informes, ces caricatures grotesques, ces masques à la manière de Callot (1) ». Vers 1845, l'engouement pour le fantastique ou le monstrueux s'était atténué et on voyait surtout dans Hoffmann le merveilleux pathologique et le comique familier. Au lieu de dire surnaturel, on disait folie ; au lieu de dire grotesque, on disait ridicule. Ces deux traits constituent l'excentrique.

Pour prouver l'influence de Hoffmann sur Champfleury nous ne sommes d'ailleurs pas réduits à des rapprochements littéraires toujours incertains ; nous avons des preuves plus directes dans l'admiration qu'il manifeste pour le conteur de Kœnigsberg et la connaissance qu'il témoigne de ses œuvres. En 1843, il demande qu'on lui envoie à Paris ses livres de Laon ; dans le nombre figure un « premier volume des *Contes d'Hoffmann* » (2). Nous pouvons donc l'en croire lorsqu'il affirme dans ses *Souvenirs* avoir lu Hoffmann dès sa jeunesse. A plusieurs reprises ce nom apparaît dans ses premiers articles (3). Que *les Excentriques* sont bien écrits sous son influence, le début de *Carnaval* le prouve : « Sous un certain

(1) Cité dans Spœlberg de Lovenjoul, *Histoire des œuvres de Th. Gautier*, I, 11.
(2) Lettre à sa mère du 6 novembre 1843.
(3) Cf. *l'Artiste*, 4 octobre 1846.

rapport chaque esprit quelque peu original est prévenu de folie... — Ces quelques lignes d'Hoffmann sur l'excentricité furent pour moi une illumination. Depuis lors je me suis défié des accusations de folie qu'on jette si gratuitement à la tête du premier venu. » — « Il savait bien ce qu'il faisait, le grand Hoffmann... (1) ». Même après la composition des *Excentriques* cette influence continue à se faire sentir dans l'œuvre de Champfleury. Banville déclare (2) que, dans *la Reine des Carottes* (3), Champfleury s'est inspiré d'un conte d'Hoffmann, qu'il ne nomme point. En 1864, Dussolier signale dans *les Contes d'été* des tendances hoffmanesques; il rapproche du *Conseiller Crespel* le professeur Trude des *Trios de Chenizelles* (4); l'épisode de la lorgnette de M. Montbazin (5) témoigne que « comme le Berlinois, Champfleury sait démêler dans les choses les plus vulgaires le grain de fantastique qu'elles recèlent; mais il ne nous affole pas, il ne nous hallucine pas au même degré. Il se contente de nous déposer doucement sur le bord du monde imaginaire où Hoffmann nous précipite avec une violence févreuse (6). » Hoffmann, peintre d'excentriques et d'hallucinés, ne fut-il pas lui-même un halluciné et un excentrique? C'est la question que

(1) *Chien-Caillou*, pp. 124-125.

(2) *Odes funambulesques*, édition Lemerre, 1874. *Note sur le théâtre des Funambules*, p. 309.

(3) Cf. le chapitre suivant.

(4) Rapprochement un peu forcé; M. Trude est surtout amoureux. Cf. *Contes d'été*, p. 291.

(5) Cf. surtout pp. 248-249.

(6) Dussolier, op. cit., p. 26.

se pose bientôt son admirateur. Il y avait, dans la vie du conteur, matière à une étude curieuse; Champfleury l'esquissa dans une série d'articles publiés de 1853 à 1856 (1), sur la correspondance d'Hoffmann, l'introduction des œuvres d'Hoffmann en France, la biographie d'Hoffmann, Hoffmann musicien. Il y ajouta une traduction de quatre contes et en composa un volume, *Contes posthumes d'Hoffmann,* qui parut en 1856. Il édita en outre de la musique d'Hoffmann et donna en 1864 une bibliographie de ses œuvres. Ces travaux témoignent d'une bonne méthode par l'utilisation continue des textes; ils contiennent cependant des erreurs; l'érudition de Champfleury restait superficielle. Leur principal intérêt était de nous montrer chez Hoffmann non pas le malade ou l'alcoolique, mais le conteur de talent, qui observe et compose même lorsqu'il semble se laisser aller à sa fantaisie. C'est contre cette opinion que s'élevait Barbey d'Aurevilly (2); il ne pouvait admettre non plus que Champfleury embarrassé devant le vague de certaines pages s'en tirât en les comparant à des symphonies et en parlant de prose insaisissable. C'est encore Barbey qui nous fournira la caractéristique la meilleure de l'influence d'Hoffmann sur Champfleury; ce qui vient d'Hoffmann c'est d'abord le goût du bizarre et de l'anormal; ensuite une certaine imprécision dans la composition des caractères

(1) Cf. Clouard, *Bibliographie,* pp. 9, 10 et 11.

(2) *Hoffmann,* dans *Les Œuvres et les Hommes ;* Littérature étrangère, t. 12. L'article est fait à propos des *Contes posthumes.*

et dans le but de l'œuvre, une nébulosité germanique qui se révèle dans le goût de la musique, l'art le moins arrêté et le moins intellectuel. Enfin dans le détail : « Champfleury tient à Hoffmann, non par l'invention, mais par le procédé littéraire, par cette profusion du détail... Hoffmann le caricaturiste en littérature, espèce de Hogarth incertain, *dont la main tremblait tout en appuyant sur le trait,* a surchargé ses personnages de détails mesquins, inutiles ou vulgaires. » Il a donné le modèle de la manière usitée par Champfleury : « manière de peindre détaillée, sans finesse et sans soin, et qui, par la vulgarité du dessin et de la couleur, arrive souvent à la platitude (1). »

Quant au second caractère que nous avons relevé dans *les Excentriques,* le goût du comique et l'emploi du style humoristique, il atteste « la parenté antique de l'auteur avec quelques écrivains allemands et anglais, esprits mélancoliques comme lui, doublés d'une ironie involontaire et persistante (2). » Ces étrangers, ce sont Sterne, Jean-Paul Richter et Heine. — L'influence du premier se faisait sentir depuis trop longtemps pour qu'on puisse démêler les traces d'une lecture personnelle chez Champfleury. En tout cas, à plusieurs reprises il en parle d'une façon élogieuse ; le nom de Sterne est maintes fois accolé par les critiques à celui de Champfleury (3). — Faut-il songer à une influence directe

(1) Bien entendu, nous laissons de côté ce que ce jugement contient de dédain pour la manière qu'il définit.

(2) Baudelaire, *Les Contes de Champfleury,* op. cit.

(3) Cf. Vitu, *Les Contes de Champfleury,* op. cit.

des œuvres de Jean-Paul? Si nous en croyons M. V. Rossel, « l'influence de Richter ne s'est exercée en France qu'à travers Hoffmann, ce Jean-Paul du frisson (1) ». Les romantiques en parlent sans cesse, mais par ouï-dire; Champfleury pourrait avoir suivi cette mode sans pousser plus loin ses recherches. Il l'avait pourtant lu, puisqu'il complète une citation d'Albert Aubert tirée de « ce beau roman de *Titan,* lequel roman est le type le plus pur de la littérature inutile (2). » A plusieurs reprises il en parle en termes assez précis (3). D'autre part il suivait à cette époque les cours de Philarète Chasles au Collège de France et s'enthousiasmait pour les découvertes que faisait dans les littératures étrangères ce savant doublé d'un humoriste (4). Il semble que les idées et les goûts de Chasles, avec lequel il eut sans doute des relations plus intimes, déterminèrent l'orientation de ses recherches. Or Chasles avait traduit le roman de *Titan* (5). G. de Nerval, d'autre part, avait donné dans ses *Poésies allemandes* (6) des fragments de Jean-Paul. Lœwe Weimar en citait d'assez longs extraits dans ses articles (7). Le recueil du marquis de Lagrange, *Pensées de Jean-Paul extraites de ses œuvres,* avait eu deux éditions (8).

(1) Op. cit., p. 244.
(2) *Corsaire,* 14 mai 1848.
(3) Cf. *l'Artiste,* 15 mai 1848.
(4) Cf. *le Messager de l'Assemblée,* 16 avril 1851 : *Chasles.*
(5) Paris, 1834-35, 2 vol. in-8.
(6) Réédition de 1840. — Cf. Julia Cartier, *Un intermédiaire entre la France et l'Allemagne, G. de Nerval,* p. 37.
(7) Cf. Rossel, op. cit.; p. 163.
(8) 1re : 1829; 2e : 1834. — Rossel signale aussi un *Songe en vers* imité de Jean Paul, par Lambertye (1843).

Blaze de Bury, enfin, lui avait consacré un article dans ses *Écrivains et Poètes de l'Allemagne* (1); après avoir analysé ses procédés de composition, sa façon d'écrire, il concluait que « la faculté mère chez Jean-Paul, la faculté génératrice d'où dérivent tous les autres attributs, c'est l'humour. Richter est humoriste du plus profond de l'âme, il sent, imagine et procède comme un humoriste (2). « En effet, nous retrouvons chez lui, grossis démesurément et érigés à l'état de système, les caractères que nous avons remarqués chez Champfleury; il ne sait pas composer et avoue lui-même que « l'esprit indifférent aux vraies relations des choses court après des rapports extérieurs »; il fait de l'absence de composition une méthode : les digressions, les chapitres oiseux qu'il insère sous des titres prétentieux ou baroques (3), l'emphase qu'il met à débiter des puérilités, la conversation qu'il engage parfois avec le lecteur, l'expression de ses doutes et de ses hésitations entre deux formules, tout cela c'est de l'humour, et très artificiel. Enfin le style, bizarre, recherché, s'applique à suggérer des associations d'idées superficielles et fondées sur des ressemblances verbales, de mauvais calembours; pour donner de la couleur, Jean-Paul particularise de parti pris tout ce qui est abstrait ou général. Au lieu de dire « il contemplait la jeune fille », il dira : « son nerf optique prenait racine sur la figure de la jeune

(1) 1846, p. 288.
(2) *Id.*, p. 297.
(3) Cf. surtout les *Suppléments comiques* aux trois premiers volumes du *Titan*.

fille (1). » La note suivante suffira pour déterminer sa place dans le groupe des humoristes, et par suite l'influence qu'elle a pu avoir sur Champfleury; elle expose la méthode que Jean-Paul se proposait de suivre pour le *Titan :* « Modèles : Fielding et Sterne. Avant une scène touchante, éveiller le sentiment par une description de la nature. Décrire l'âme du spectateur et la nature en même temps. Au lieu d'un récit simple et suivi, des exclamations, des remarques philosophiques, de petites digressions. Point de monotonie dans le ton, mais qu'il soit rempli de raisonnements comiques et touchant à la façon de Sterne (2). » C'est, moins la description de la nature qui n'intéresse.pas Champfleury, la méthode suivie dans *les Excentriques.* Pourtant il ne faudrait pas se laisser aller à des rapprochements faciles; en réalité, l'humour de Champfleury diffère sensiblement de celui de Jean-Paul. Celui-ci est lourd, diffus et prolixe; il procède par accumulation et par contrastes violents. Champfleury, plus sec, est aussi plus limpide; l'esprit, au sens français du mot, a transformé les procédés de l'humour étranger. Nous savons qu'en 1846 il lisait, plume à la main, la *Correspondance* de Voltaire (3); c'est dans

(1) Cité par Bossert, *Littérature allemande,* p. 531. — Sur tous les procédés que nous venons d'indiquer, cf. Firmery, *Essai sur la vie et les œuvres de Jean-Paul Richter*, Paris, 1886, chap. sur l'humour, p. 255.

(2) Firmery, op. cit., p. 209. — Extrait des *Cahiers d'étude* de Richter pour le *Titan.*

(3) Il nous le dit dans ses *Souvenirs* lorsqu'il décrit son séjour avec Mürger. Bien entendu il ne saurait s'agir de comparer même de loin l'esprit de Voltaire et celui de Champ-

de courtes phrases, précises et acérées à la façon de l'auteur de *Candide* qu'il a coulé le jet de son imagination.

Parler de Heine à propos de Voltaire, c'est refaire une comparaison familière aux romantiques (1). Fixé à Paris dès 1831, le proscrit exerça une influence considérable sur le développement du romantisme : « Théophile Gautier adorait Heine, nous dit Rossel; dans ses récits de voyages, dans ses morceaux de critique, nous trouvons à chaque instant un bon mot, une piquante anecdote, un vers ou une strophe du chantre du *Nouveau Printemps.* » G. de Nerval le traduisait (2); Edgar Quinet, Blaze de Bury le présentèrent aux lecteurs de la *Revue des Deux Mondes* (3). M. Texte fait remarquer, il est vrai, que, de 1830 à 1847, on ne le connut guère que comme causeur et comme essayiste : « Si l'on met à part quelques intimes du poète, les romantiques n'ont admiré en lui que l'homme d'esprit (4). »

fleury : la tendance générale et les tournures de phrases sont les seuls éléments voltairiens que Champfleury a pu s'assimiler.

(1) « Un Voltaire pittoresque et sentimental », dit Gautier dans *la Presse,* 1837, article cité dans Spœlberg, op. cit., I, p. 133.

(2) *Poésies allemandes* dans *Revue des Deux Mondes,* juillet et septembre 1848. Mais il y travaillait depuis longtemps, cf. Julia Cartier, op. cit., p. 77. Cf. d'ailleurs sur tout ce paragraphe les pages 75 et 76 du même ouvrage. V. Rossel, op. cit., consacre tout un chapitre à l'introduction des œuvres de Heine en France.

(3) Articles reproduits dans Quinet, *Poètes d'Allemagne,* 1832, et Blaze de Bury, *Écrivains et poètes de l'Allemagne,* 1846.

(4) *Revue des Deux Mondes,* 1er décembre 1897, pp. 622-623.

Ceci suffit à notre dessein, qui est précisément de montrer l'influence de l'esprit de Heine chez Champfleury. Or, dès 1835, cet humour était senti, apprécié et défini par les écrivains et les critiques. Heine a su merveilleusement, nous dit-on (1), marier l'élément naïf de la poésie du moyen âge à l'élément négatif des sociétés modernes et est arrivé ainsi « à se faire un romantisme à part, une sorte de romantisme critique. » Ce qu'il apporte de nouveau, c'est ce que l'argot moderne appelle la « blague. » « Cette pointe humoristique appelée *Witz* et dont on s'imagine si bénévolement en France que M. Heine a le secret (2). » Or, en 1842, il se produit en faveur de Heine et de la poésie allemande en général un nouveau mouvement de curiosité plus général et qui ne se limite plus au cercle étroit des amis et des critiques : « L'Allemagne nous envahissait, dit un Buveur d'eau... Émerveillée à la découverte de beautés presque nouvelles pour notre pays, notre jeunesse s'enthousiasmait pour les maîtres allemands, et telle fut la force de cet enthousiasme que j'ai vu d'honnêtes esprits, troublés par le charme, excuser même la corruption de Heine (3). » C'est l'époque où paraissent les articles de G. de Nerval, de Daniel Stern, de Saint-René Taillandier (4). Et, quoi qu'en dise M. Texte, on commence à soupçonner le poète derrière le con-

(1) Blaze de Bury, op. cit., p. 239.
(2) *Id.*, op. cit., p. 364.
(3) *Histoire de Mürger,* par Trois Buveurs d'eau.
(4) *Revue des Deux Mondes,* 1842, 1844, 1843, 44, 45.

teur : en 1841 paraissent les *Chants populaires de l'Allemagne*, traduits par Sébastien Albin (1), qui contiennent des ballades de Heine, et en 1846, le *Choix de Ballades* de M. Büchon. C'est à ces sources, et plus particulièrement dans le premier de ces volumes, que Champfleury a puisé sa connaissance des *Poésies* de Heine. Il traduit en prose l'une d'elles, *le Charpentier* (2). On comprend aisément comment la verve des *Reisebilder* et la sentimentalité doublée d'une ironie persistante des *Poésies* ont contribué à lui faire goûter et employer l'humour.

Enfin, nous ne devons pas oublier que si Sterne, Jean-Paul et Heine sont les sources du courant humoristique dont on peut suivre la trace jusqu'au milieu du second empire (3), en France, Th. Gautier avait l'un des premiers subi l'influence étrangère. Lui aussi avait souri des dagues de Tolède et des squelettes de Petrus Borel, avait jonglé avec l'antiquité, le moyen âge et le romanesque dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*. Si *les Grotesques* sont composés sous l'influence d'Hoffmann, *les Jeune France*, romans goguenards, qui paraissent en 1833, exagèrent le genre d'esprit familier à Heine et à Sterne (4). On y trouve tous les procédés dont nous avons parlé : la gravité anglaise du

(1) Mme Cornu-Lacroix.

(2) *Chien-Caillou*, p. 119. Date de composition : 30 novembre 1846.

(3) Banville, *Odes funambulesques*, 1857.

(4) Cf. dans le même genre E. Cabanon, *Un roman pour les cuisinières*, 1834.

ton (1), la notation de détails méticuleux et puérils (2), les associations d'idées saugrenues (Mme de M... en cheveux, comparée à l'image de l'huile incomparable de Macassar) (3), la disproportion des effets et des causes (Rodolphe se jette à l'eau parce qu'il a été vu en bonnet de nuit par sa maîtresse), les digressions et les réflexions (« Fortune ! pouvais-tu jouer un tour plus cruel... etc. ») (4), l'intervention de l'auteur qui apostrophe tantôt le lecteur (5), tantôt ses héros (6), les dissonances imprévues (7), les non-sens voulus (« dagues de Tolède, ou peu s'en faut »). Le comique est fait de déséquilibre constant : entre la conduite des personnages et les effets que le lecteur en attend, entre le fond et la forme. Ce sera le principe des *Odes funambulesques* de Banville. Mais, dans l'intervalle, cette manière a exercé une séduction puissante sur la génération où se recruta l'école fantaisiste. Nous avons vu que Gautier, Arsène Houssaye, Gérard de Nerval, bref, les survivants de l'ancienne bohème de la rue du Doyenné, furent les patrons de la seconde bohème, celle de la rue des Cannettes. Nous connaissons en particulier les rapports d'amitié respectueuse qui unissaient, en 1846, Champfleury avec ces trois écrivains. Nul doute que les

(1) *Les Jeune France,* édition Charpentier, p. 160.
(2) *Id.*, pp. 129, 168.
(3) *Id.*, p. 150.
(4) *Id.*, p. 117.
(5) *Id.*, p. 179.
(6) *Id.*, p. 177.
(7) *Id.*, p. 120.

œuvres du plus célèbre d'entre eux n'aient exercé une influence considérable sur ses goûts de jeunesse. Il retrouvait chez Th. Gautier, adaptés à la mentalité du public français, les procédés qu'il admirait, un peu de confiance, chez Jean-Paul et chez Heine. Hoffmann d'une part, Th. Gautier et ses modèles de l'autre nous expliquent la double tendance excentrique et humoristique qui entraîne, dès 1847, Champfleury à s'écarter du réalisme de Balzac.

CHAPITRE V

Les Œuvres fantaisistes.

Dans les nouvelles comme *les Deux Cabarets d'Auteuil,* le réalisme était presque sans mélange ; dans *les Excentriques,* il le disputait au pittoresque et à l'humour ; dans les œuvres qui nous restent à étudier, il n'est plus pour ainsi dire que le tremplin sur lequel rebondit l'imagination de Champfleury.

Mettons d'abord à part une série de nouvelles qui ne sont qu'une exagération des *Excentriques ;* leur nombre n'est pas considérable et leur valeur littéraire est certainement inférieure : aussi ne nous retiendront-elles pas longtemps. Pourtant elles peuvent donner lieu à quelques réflexions. Les éléments de comique qu'est susceptible de fournir la réalité sont nombreux, mais il y a une limite. En voulant tout tourner au comique, on aboutit au burlesque ; l'auteur ne croit plus aux aventures qu'il raconte et ne tient pas à ce que le lecteur y croie ; il veut montrer simplement, soit une cascade d'épisodes divertissants : c'est le genre de Paul de Kock et celui de Champfleury dans une nouvelle

isolée (1) ; soit des types imaginaires, immuablement grotesques, des maniaques risibles. Tels sont les personnages de *l'Histoire d'une horloge* (2), tel le peintre naturaliste Van Schaendel (3). Les bizarreries de ces excentriques, fils d'une imagination désordonnée, n'ont plus la vraisemblance et la cohésion des aventures de Jupille. Sont-elles même amusantes ? Il est permis d'en douter. L'humour de Champfleury se donne libre carrière et fait flèche de tout bois ; il ne dédaigne pas des trouvailles comme celle-ci : « Les Belges, peintres d'animaux, ne seraient-ils pas mieux définis animaux de peintres (4) ? » N'insistons pas ! Ces fantaisies, heureusement rares, sont comme la caricature des œuvres que nous avons examinées au chapitre précédent.

Supposons maintenant qu'au lieu de forcer la note comique, on pousse à la limite la bizarrerie de certains excentriques et l'incohérence des événements. On aboutit au fantastique. La trame de la réalité est déchirée par des faits inexplicables, par d'étranges fatalités et des coïncidences mystérieuses. De l'anormal, nous passons au surnaturel. C'est l'originalité de la nouvelle intitulée *le Fuenzès* (5) ; elle comprend deux parties bien distinctes : la peinture réaliste des ventes aux enchères, du monde

(1) *Ce qu'il en coûte de se réfugier dans une guérite, Bulletin des gens de lettres,* 6 août 1848.

(2) *L'Artiste,* 28 février 1847.

(3) *Le Don César du musée de La Haye, l'Artiste,* 11 juillet 1847.

(4) *Feu Miette,* p. 86.

(5) *L'Epoque,* 24 novembre 1846.

des marchands et des acheteurs de tableaux — et avec cela l'histoire tragique d'un tableau dont tous les propriétaires périssent de mort violente; le dernier, qui est en même temps l'auteur du tableau, détruit lui-même son œuvre et se suicide. La cause de la malédiction qui pèse sur ce tableau reste d'ailleurs mystérieuse : Dom Geronias emporte son secret dans la tombe. « J'ai rencontré cet original dans un roman de Hoffmann (1) », dit un peintre de cet étrange personnage. Toute l'histoire n'est qu'une fantaisie hoffmanesque. Telle est encore la nouvelle intitulée *Il Bamboccio* (2). Nous renvoyons à ce que nous avons dit de l'influence de Hoffmann au chapitre précédent : elle a certainenement déterminé ces œuvres. Somme toute, fantastique, mystérieux, grotesque, burlesque, procèdent du développement logique d'une même tendance, la prédominance de l'imagination sur l'observation. La réalité subsiste à côté de la fantaisie. Dans *Van Schaendel* comme dans *le Fuenzès,* les personnages secondaires sont vulgaires et le milieu dans lequel se déroule l'action est fidèlement reproduit, avec sa banalité. Mais les détails pris sur le vif font mieux ressortir l'étrangeté du reste. Le rire, comme la terreur, naît de l'imprévu. Le contraste de la réalité la plus banale dans le domaine des causes, et de l'imagination dans celui des effets est donc la condition nécessaire de l'œuvre. C'est ce qui explique le double caractère, réa-

(1) *Feu Miette*, p. 21.
(2) *Le Corsaire*, 21 juin 1846.

liste et fantaisiste, des nouvelles que nous venons d'étudier.



C'est encore le contraste de la réalité et de l'imagination qui constitue le genre macabre cher aux romantiques et que Champfleury s'est laissé aller à cultiver. Je veux parler de *Bug-Jargal* (1), son premier excentrique, et surtout des *Ballades* (2) insérées dans *Chien-Caillou.* Elles sont d'un romantisme violent. D'abord par la hantise de la mort et des détails répugnants qu'elle suggère : Champfleury, qui s'est tant moqué de la littérature « cadavre », en a quelques-uns à son actif; *La Morgue* (3) en contient une belle collection. Ces ballades sont encore romantiques par les perpétuels effets de contraste, l'abus de l'antithèse facile : contraste entre les idées gaies et les idées tristes, le printemps et les corbillards, « l'herbe verte où sont les morts » ; depuis le *Clair de Lune* des *Orientales* jusqu'à *La Charogne* de Baudelaire, les romantiques ont usé et abusé de ce procédé. Contraste entre le détail familier, trivial parfois et la profondeur des pensées ou des sentiments : comme les fossoyeurs d'*Hamlet* jouant aux boules avec les têtes de morts, le croque-mort de Champfleury mâche sa chique devant le

(1) *Corsaire,* 29 décembre 1846.

(2) *Le Printemps* (A Auguste Vacquerie), *La Morgue, Traduction d'H. Heine.*

(3) Composée le 16 août 1846, d'après Champfleury.

catafalque et les parents en larmes. Contraste enfin entre la légèreté du ton, l'allure frivole du récit et la gravité du sujet. « Mes bras s'en vont », dit le même personnage, qui vient de laisser échapper la bière d'un gros capitaine de la garde nationale (1); et son juron favori, c'est « vingt-cinq cercueils! » *Bug-Jargal* est placé sous le patronage du plus frénétique représentant du genre macabre, Petrus Borel, le lycanthrope (2). Champfleury avait connu l'homme aux bureaux de *l'Artiste*, et « les motifs particuliers au lycanthrope, les souvenirs de Morgue et de pompe funèbre déteignirent momentanément sur quelques débutants, Baudelaire et moi tout le premier (3) ».

Champfleury a d'ailleurs désavoué ces péchés de jeunesse : « Je me promenais effrontément dans Paris, dira-t-il plus tard, sans rougir d'avoir signé de mon nom je ne sais quels essais de prose particulière que j'intitulais *Ballades* et qui étaient un dernier reste de la littérature de cimetières, de Montfaucon, d'âne mort et d'abattoir, que j'espère on ne lit plus du tout aujourd'hui. Il est peut-être curieux de réimprimer cet aimable chef-d'œuvre (4). On reconnaîtra les préoccupations d'un homme de bonne foi qui ne vit clair qu'au demi-siècle, en 1850, et qui eut beaucoup à faire pour se débarrasser des

(1) *Chien-Caillou*, p. 64.

(2) *Id.*, pp. 59 et seq.

(3) Cf. l'article consacré à Petrus Borel dans ses *Vignettes romantiques* et plus spécialement pp. 146 et 148.

(4) On le trouvera en effet réimprimé dans les *Contes d'automne*, p. 60.

fâcheuses lectures et des courants funestes qui s'emparent des esprits les moins disposés à les ressentir (1) ». N'insistons donc pas trop sur ses tendances ultra-romantiques et attachons-nous plutôt aux essais qui contribuèrent le plus à sa réputation : ses pantomimes.



Champfleury a lui-même pris soin de réunir, dans un volume publié en 1854, les *Contes d'automne,* ses *Souvenirs des Funambules* (2) ; au milieu de réflexions humoristiques, il a glissé le scénario de ces œuvres essentiellement fugitives. Ses souvenirs sont généralement exacts. Ce sont bien, comme il nous l'apprend dès les premières lignes, « quelques antithèses jetées sur la tombe de Deburau » qui l'engagèrent dans la carrière théâtrale. Il connaissait de longue date le théâtre qu'avait illustré le célèbre mime : le jour de son arrivée dans la capitale fut, nous dit-il dans ses *Souvenirs,* marqué par une soirée passée aux Funambules. Il est probable qu'il continua à y fréquenter. En 1846, il publie quelques réflexions « à propos des Funambules (3) » ; il s'y montre curieux de l'histoire du théâtre et de ses fournisseurs ; il fait de Deburau, qu'il place au-dessus de Rachel, un éloge enthousiaste. Peu après,

(1) *Contes d'automne,* p. 59.

(2) Une édition spéciale en fut donnée en 1859. Cf. également le roman de Champfleury, *la Petite Rose.*

(3) *Corsaire,* 12 mars 1846.

dans le même journal (1), il faisait son oraison funèbre et marquait en même temps l'intention de travailler pour les Funambules : « Il est question d'une pantomime intitulée *Arlequin dévoré par les papillons* et qui sera signée Champfleury ». Un jaloux de *la Silhouette* (2) lui reproche même de faire de la mort de l'acteur « une réclame pour une pantomime qu'il vient de mettre en répétition ». Cette pantomime, ce n'était plus *Arlequin,* mais *Pierrot valet de la Mort,* qui fut joué le 19 septembre 1846. Nous possédons le livret vendu à cette occasion dans la salle; il contient, outre la reproduction de l'article du *Corsaire* sur Deburau, le programme de la représentation et quelques réflexions sur la *Philosophie de la pantomime* (3). La pièce n'eut qu'un succès médiocre et fut surtout goûtée des *artistes* qui s'égaraient aux Funambules. Huit jours après elle cède la place à l'*Œuf rouge et l'Œuf blanc,* pantomime à trucs. Mais, le 12 octobre, Champfleury eut sa revanche avec *Pierrot pendu,* où il se rapprochait de la tradition; il s'inspirait d'une pantomime célèbre, *Le Marchand d'habits,* dont l'idée première avait été fournie par Th. Gautier. Cette œuvre eut plus de succès, tint l'affiche jusqu'au 30 octobre, alors que les meilleures duraient de dix à quinze jours, et rapporta à son auteur la somme fabuleuse de 200 francs. Un an plus tard,

(1) 27 juin 1846 : *les Derniers jours de Deburau,* reproduit en partie dans *Contes d'automne,* pp. 10 et 11.

(2) Juillet 1846.

(3) Fidèlement réimprimé dans les *Contes d'automne,* p. 7.

nouvelle pièce de Champfleury : *Pierrot Marquis* (1) fut joué et applaudi le 5 octobre 1847. Champfleury devenait l'auteur préféré des Funambules (2). Le 21 février 1848, il donne *Madame Polichinelle :* grandeur et décadence! la pièce fut sifflée. A distance, Champfleury reconnaît qu'il y eut de sa faute (3); mais sur le moment il s'en prit naturellement à ses acteurs; toute sa colère retomba sur l'acteur Vautier, qui jouait le rôle de Polichinelle, et qu'il accusa d'avoir coulé la pièce par son manque de conviction. Vautier se fâcha, et les coulisses retentirent de querelles entre auteur, directeur et acteur. Plus logique que nos imprésarios modernes, le directeur Billion concilia tout le monde en congédiant Polichinelle et en priant Champfleury de retirer sa pièce. La révolution de février interrompit une carrière si bien commencée. Il fallut l'insistance d'un jeune auteur, Monnier, pour décider Champfleury à reparaître, en collaboration, sur la scène des Funambules; bien qu'il eût déclaré « qu'il ne travaillait plus pour ce boui-boui-là (4) », il composa *La Reine des Carottes,* en exigeant d'ailleurs qu'on remplaçât tous les acteurs mâles, à l'exception de Deburau fils. Mais, forcé de s'absenter de Paris, il ne revint que quelques jours avant la première. Quel ne fut pas son désespoir en voyant sa pièce

(1) Devait s'appeler d'abord *Monseigneur Pierrot;* ce titre est raturé sur le manuscrit. Cf. Péricaud, *le Théâtre des Funambules,* Paris, 1897, p. 316.

(2) Sur toutes ces pantomimes, cf. les lettres à sa mère de 1847.

(3) Cf. *Contes d'automne,* pp. 182 et 183.

(4) Ne pas confondre le Monnier en question avec Henri Monnier. Péricaud, op. cit.

déformée, tronquée, métamorphosée sous la double action de son collaborateur et des interprètes! Dégoûté, il ne reparut pas au théâtre et se borna à faire imprimer le scénario primitif qu'il reproduit dans les *Contes d'automne* avec quelques aménités à l'adresse de Monnier (1). Enfin la rentrée de Paul Legrand, inimitable dans les rôles de Pierrot, induisit Champfleury à tenter un dernier essai : *Les Trois Filles à Cassandre* furent jouées le 28 mars 1849 après des tribulations sans nombre : difficultés au sujet des accessoires, maladie des acteurs, etc.; les répétitions avaient commencé le 27 février! Champfleury, rancunier et original, avait refusé de lire sa pièce aux acteurs et bouleversé la distribution des rôles. La pièce réussit d'ailleurs parfaitement. Les *Souvenirs des Funambules* ne disent rien de *La Cruche cassée,* ballet en un acte, représenté le 23 mai 1849 : d'après Monselet, qui en rendit compte dans *le Messager des Théâtres* de ce jour, ce fut un succès. Il fallut pourtant une occasion spéciale pour que Champfleury composât en 1851 *les Deux Pierrots*, qui furent joués dans une fête de bienfaisance les 2 et 4 mars, aux galeries des associations des peintres et musiciens, boulevard Bonne-Nouvelle. De nouvelles querelles avec les acteurs furent le prétexte qu'il choisit (2) pour abandonner un genre qui n'était plus compatible avec ses idées littéraires.

Quelques mots sur la scène où se jouèrent ces

(1) P. 194.
(2) *Contes d'automne,* p. 318.

pantomimes : les Funambules, situés boulevard du Temple, avaient été fondés en 1816 sur les débris d'un théâtre de danseurs de corde. D'abord limités par les règlements de police, leurs moyens et leur répertoire s'accrurent rapidement. A l'époque qui nous intéresse, le spectacle se composait de deux vaudevilles et d'une pantomime qui terminait la représentation. C'était un théâtre populaire : au début le prix des places variait de 1 fr. 50 à 0 fr. 25; même lorsqu'il y vint un autre public que les voyous du faubourg, ces prix restèrent très modiques. Les appointements des acteurs s'en ressentaient : Deburau, en 1845, touchait 25 francs par semaine; aussi la plupart exerçaient-ils dans la journée des métiers manuels. Les auteurs touchaient de 25 à 100 francs, suivant l'importance et le succès de la pièce; Champfleury fut le premier qui obtint des conditions meilleures. La salle (1), d'abord petite et sale, fut agrandie vers cette époque, mais resta d'une simplicité plébéienne : les meilleures places étaient les loges de balcon (2 fr. 50); au-dessus s'étageaient des fauteuils, et dans la galerie supérieure se massait le « poulailler ». Le public était d'abord exclusivement celui des théâtres forains : l'habitude s'était même conservée de donner plusieurs représentations dans la journée, comme le font encore les théâtres improvisés de la foire de Neuilly. Mais le talent d'un acteur attira sur les Funambules l'attention des artistes : Frédé-

(1) Voir une description à la façon romantique dans Banville, *Souvenirs*, p. 215, et *Odes funambulesques*, appendice, *sur les Funambules*.

rick Lemaître y avait débuté sans que rien fît prévoir sa gloire ; en engageant la famille Deburau, des acrobates de carrefour, les directeurs firent leur fortune ; dans cette famille ils distinguèrent vite le mime remarquable qu'était Gaspard Deburau. Lorsqu'on lui eut confié le rôle de Pierrot, il fit de ce sacrifié le véritable héros de la pantomime (1). Il alliait à une fantaisie comique irrésistible une sobriété de gestes, une mimique expressive et juste qui séduisait les spectateurs les plus grossiers. Un simple clin d'œil, une légère contraction des traits lui suffisait pour traduire les sentiments les plus fins. Attirés par sa réputation, quelques critiques audacieux se hasardèrent dans la salle. Ils en sortirent enthousiasmés et dès lors Deburau fut sacré grand acteur par tout le clan des romantiques : Ch. Nodier lui consacra des feuilletons, G. Sand lui écrivit une lettre de félicitations. Jules Janin fit mieux et publia deux volumes sur Deburau et la pantomime (2). Th. Gautier (3), non content de le couvrir de fleurs, voulut lui fournir des motifs d'inspiration et publia dans la *Revue de Paris*

(1) C'est de lui qu'émane la conception du Pierrot romantique qui se retrouve jusque dans les dessins de Willette et les chansons montmartroises du premier Chat-Noir, après avoir inspiré au cours du siècle des œuvres innombrables.

(2) *Deburau, Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'Histoire du Théâtre-Français*, avec illustrations de Ch. Bouquet, Chenavard et Tony Johannot, Paris, 1833, 2 vol. in-12.

(3) Th. Gautier aima toujours cette forme de théâtre ; les comptes rendus des Funambules tiennent une place considérable dans ses feuilletons de *La Presse* (Cf. Spœlberg, op. cit.) Il fit jouer, le 3 octobre 1847, un *Pierrot posthume*, digne de figurer sur cette scène.

un scénario de pantomime dont on fit *Le Marchand d'habits.* Bref : « Tout le grand monde de ce temps-là courut voir Deburau (1). » En 1846 encore, la mode s'était conservée parmi les élégants d'aller, après le dîner, se faire huer par le public indigène. Car les Funambules ne perdirent jamais leur public à cinq sous, celui qui « sent mauvais, parle argot, qui ira demain à la police correctionnelle et le reste », comme disait Champfleury avant d'écrire des pièces pour lui. Des traditions s'étaient conservées qui devaient gêner sigulièrement le librettiste : alors que sur la scène un personnage pour les besoins de la pièce frappait à la porte du fond, vingt voix partant de la salle criaient à la fois : « Entrez ! » Lorsque dans une féerie un valet annonçait : « Le Roy ! », les mêmes voix répondaient aussitôt : « Je le marque ! » Quelles difficultés devait rencontrer un auteur qui aspirait à satisfaire à la fois le public et les représentants de la tradition romantique, les Gautier et les Janin ! Sans doute la tâche se réduisait à imaginer des situations que le talent des acteurs devait développer. Mais Deburau, le grand Deburau était mort en 1846 ! Après lui quelques bons acteurs continuèrent la tradition : Paul Legrand et Deburau jeune rivalisèrent dans le rôle de Pierrot ; Derudder, Vautier tirèrent de son obscurité le rôle de Polichinelle. Néanmoins le travail de l'auteur devenait plus difficile. C'est l'exposé de ces difficultés entre un auteur génial et

(1) *Contes d'automne,* p. 9.

des « quarts d'intelligence » que nous retrouvons dans les *Souvenirs des Funambules*. Ils nous renseigneront en outre sur l'esprit qui animait les pantomimes de Champfleury.

La suite des pantomimes qui se succédèrent de 1820 à 1850 aux Furambules semble parodier l'évolution littéraire. Elles paraissent d'abord s'inspirer d'un mélange harmonieux d'Anne Radcliffe et de Mme Cottin avec des réminiscences de Chateaubriand. La pantomime est mélodramatique, sentimentale, vertueuse. On y fait une consommation effroyable de brigands, de tyrans farouches, de jeunes filles persécutées et de jeunes héros qui les délivrent. De temps en temps apparaît le vieil ermite dont la grotte accueille les fugitifs. Ce ne sont que combats « à l'hache », que souterrains, évasions miraculeuses, incendies imprévus et orages providentiels (1). Naturellement les personnages parlaient, sauf le Pierrot, reste d'une tradition oubliée. De même qu'il exista des drames historiques, il y eut des pantomimes historiques qui succédèrent à la pantomime mélodramatique. Il y eut enfin des pantomimes féeriques et fantastiques qui répondent à une tendance du romantisme en pleine maturité, et s'inspirent de Ch. Nodier renouvelé par Hoffmann : c'est « la troisième forme de pantomime féerique avec changements à vue, trappes, trucs, effets d'eau naturelle, etc. Les fées et les enchanteurs sont les maîtres dans ces sortes d'ouvrages. Tout s'y passe avec un incroyable

(1) Cf. un scénario cité dans Péricaud. p. 12.

mépris de toutes les règles (1). » Avec Deburau, mélodrame et féerie cèdent la place au comique ; le Pierrot, simple comparse, devint le héros de la pantomime par sa façon irrévérencieuse de traiter les autres personnages, par le relief que son jeu donnait à la poltronnerie et à la gourmandise traditionnelles du rôle. Deburau créa ainsi un type très analogue au Sosie ou au Sganarelle de Molière, nuancé de mélancolie et d'incohérence romantique. La pantomime tourna à la farce qui, comme le dit Champfleury, « a pour but d'amuser et de faire jouir le spectateur d'un nombre illimité de coups de pieds au cul et de soufflets (2). » C'est le mélange de la poésie et de la farce, du fantastique le plus décevant au comique le plus familier qui enchanta Th. Gautier et ses amis. Deburau-Pierrot fut considéré comme un bizarre composé de Caliban et d'Ariel, et peu s'en fallut qu'on ne comparât *le Marchand d'habits* ou *les Noces de Pierrot* à *la Tempête* ou au *Songe d'une nuit d'été.* — Ces diverses formes de pantomime apparurent dans l'ordre que nous indiquons, mais chacune d'elles persista même lorsqu'elle fut démodée, et vers 1846 un auteur avait encore le choix entre elles.

Champfleury se flatte d'avoir illustré un genre nouveau : « c'est la pantomime réaliste. Elle date du temps où Deburau père quitta le costume de Pierrot pour entrer dans des habits de soldat, de croque-mort, de savetier. En général elle est courte ;

(1) *Contes d'automne,* p. 88. Cf. tout le chapitre intitulé : *Des Ecoles diverses de pantomime.*

(2) *Philosophie de la pantomime*, *Contes d'automne,* p. 8.

l'action s'attache à reproduire des scènes populaires. J'appartiens, corps et âme, à cette école que j'ai fixée, développée et rendue propre à rendre des effets de comédie sérieuse dont on s'était jusqu'alors gardé d'approcher (1). » — « Loin d'être vagues, dit-il ailleurs, mes pantomines sont arrêtées et exactes ; chaque scène a la netteté et la rigueur d'un trait de dessin linéaire. On ne peut m'accuser que de positivisme en matière funambulesque (2). » Ainsi le réalisme se marquerait par deux caractères : — d'abord le sujet des pièces serait emprunté à la réalité journalière et de préférence à la vie populaire ; — ensuite l'exécution exclurait cette incohérence, cette fantaisie si prisée des romantiques : « J'eus pour système d'employer les combinaisons les plus simples, de chasser les personnages surnaturels de mes pièces, de m'en tenir à la réalité et de réaliser en mimique ce que Diderot avait fait pour la comédie, c'est-à-dire des pantomimes bourgeoises (3). » Pantomime bourgeoise, ce sera en effet le sous-titre des *Trois Filles à Cassandre*. Th. Gautier, l'historien attitré de la pantomime, note la date de cette révolution :

« Pierrot marquis date une ère nouvelle dans la poétique des Funambules : c'est l'avènement de la pantomime réaliste : M. Champfleury a, dans cette œuvre d'une hardiesse presque sacrilège, repoussé l'intervention des divinités et des génies... l'antique foi a disparu et M. Champfleury se pose en Luther de

(1) *Contes d'automne*, p. 88.
(2) *Id.*, p. 86.
(3) *Id.*, p. 6.

la pantomime... l'étude du cœur humain, l'observation profonde des caractères et la force du comique tiennent lieu du merveilleux absent. Le philosophe et le moraliste ont remplacé le poète. Tous les moyens employés peuvent être avoués par la raison (1). »

Qu'il y ait là une part d'exagération ironique, un peu de « blague » à l'égard du jeune auteur et le développement d'un thème fécond en paradoxes par un feuilletoniste pressé, c'est, je crois, indéniable. Un anonyme que cite Champfleury (2) exagère pourtant en disant que « M. Th. Gautier continue à se moquer de l'auteur de *Pierrot pendu* avec une gravité digne d'un meilleur but ». A coup sûr, Gautier s'amuse à assimiler les Funambules et la Comédie-Française, *Pierrot marquis* et *Hernani*. Mais, ramené à ses vraies proportions, l'article est assez juste. L'analyse d'Edouard Thierry, faite sur un ton plus sérieux, donne la même impression (3). Pierrot est un garçon meunier, paresseux et gourmand; il s'entend avec un médecin pour hâter la mort de son oncle Polichinelle, puis joue devant le notaire la scène célèbre du légataire universel, déshérite le fils de la victime et s'adjuge l'héritage. Le voilà riche et marquis : c'est La Fontaine et la fable du Savetier qui inspirent à présent le librettiste. Pierrot a peur des voleurs, maigrit et passe ses nuits à trembler pour sa cassette. Il se décide à l'enterrer

(1) *Contes d'automne*, pp. 100 et seq. L'article parut dans *la Presse*, le 15 octobre 1847.

(2) *Id.*, p. 73.

(3) *Contes d'automne*, p. 89.

dans sa cave; naturellement il est volé et désespéré comme Harpagon. Au dénouement, il redevient garçon meunier grâce à la découverte d'un testament authentique. L'intervention de la fée et l'apothéose qui termine sont parfaitement superflues et ne sont qu'un prétexte à mise en scène. Dans *Madame Polichinelle,* ce dénouement postiche est même supprimé : les aventures de Pierrot boulanger, les déboires de Polichinelle mauvais père, mauvais époux doivent suffire à l'intérêt de la pièce. Fées et sorcières sont parodiées : devant Polichinelle ivre-mort, Pierrot joue le rôle d'un fantôme; on ne peut pas se rire plus effrontément des traditions sacrées de la pantomime féerique. Enfin les *Trois Filles à Cassandre* sont une histoire villageoise, avec la noce de campagne, la boutique du barbier et les querelles de ménage. « Le mot pantomime, dit le chroniqueur du *Messager des Théâtres,* est depuis longtemps considéré comme l'équivalent du mot féerie; c'est ce préjugé qu'aujourd'hui M. Champfleury veut combattre (1). » En d'autres termes, Monselet répétera ce jugement (2) à propos de *la Cruche cassée,* simple histoire d'une paysanne qui se refuse à son fiancé pour se laisser séduire par un garde-française. Il semble donc que l'opinion des contemporains et l'analyse de ses pantomimes nous autorise à faire de Champfleury le fondateur de la « pantomime réaliste ». Il a donné à ses scénarios une idée centrale, une unité d'action;

(1) *Le Messager des Théâtres,* 30 mars 1849.
(2) *Id.,* 27 mai 1849.

il a diminué la part du surnaturel et de l'invraisemblable ; il s'est attaché à fournir des explications psychologiques et à composer des caractères. Enfin il a substitué aux pays merveilleux des tableaux de la vie réelle : le village « à l'époque où l'on rentre les seigles » (1), le four de la boulangerie et le moulin où travaille Pierrot.

Je doute pourtant que ces transformations soient le résultat d'une théorie littéraire bien arrêtée et que ces œuvres aient produit sur le public des Funambules une impression de réalité intense. Souvenons-nous que les *Souvenirs des Funambules* parurent en 1854 : à ce moment, Champfleury voyait du réalisme partout et il lui plaisait de se poser en précurseur. Il est pourtant forcé de reconnaître que ses deux premières pantomimes se distinguent par une fantaisie dont Diderot (2) n'avait pas idée ; lorsqu'il dénonce les funestes effets du romantisme sur ses œuvres de jeunesse, il ajoute : « C'est sous le coup de ces idées que j'écrivis *Pierrot valet de la Mort,* ma première pantomime qui obtint un certain succès romantique (3) ». Si nous essayions de préciser ce romantisme, nous y trouverions des traces de Shakespeare, qu'il lut en 1846 chez Mürger, des souvenirs assez précis des drames vampiriques de Nodier (4) et aussi de la *Danse*

(1) *Contes d'automne,* p. 251.

(2) Cf. infra, p. 153.

(3) *Contes d'automne,* p. 51.

(4) « Vers 1833, une troupe de comédiens de province qui essayait de représenter le mélodrame *Le Monstre et le Magicien* avec toutes les pompes que comportait le chef-d'œuvre

macabre du bibliophile Jacob (1). *Pierrot pendu,* c'est encore « ce rêve éveillé, ce voyage à travers les événements et les choses, cette agitation perpétuelle, cette turbulence sans but qui peint si bien la vie (2) ». On trouvera dans les *Souvenirs des Funambules* le scénario de ces deux pantomimes (3). Un tableau de la seconde, qui a été coupé à la représentation, mais qui est reproduit par Péricaud d'après le manuscrit, montrait Pierrot au milieu des brigands, des coups de fusil et des embuscades, ni plus ni moins que dans les mélodrames de 1820. On ne peut songer à résumer le fouillis extravagant de « ces dialogues muets, complaisants auxiliaires d'une imagination vagabonde » où des incidents bizarres surgissent sans raison, où les effets comiques sont prodigués sans souci de vraisemblance : nous nageons dans la fantaisie. Peut-on dire qu'à partir de *Pierrot marquis,* elle a été remplacée par la logique ? C'est si peu vrai qu'au sujet de cette même pièce, Édouard Thierry conseille à l'auteur de retourner aux traditions réalistes des canevas italiens du théâtre de la foire : « Quoi de plus amusant que

me laissa une impression ineffaçable pour la vie. » *Vignettes romantiques*, p. 43. Il avait dans sa bibliothèque un *Polichinelle vampire,* ballet-pantomime par Blacke, 1823. Cf. *Catalogue de la bibliothèque de Champfleury,* p. 115.

(1) Également dans sa bibliothèque. Cf. *id.*, p. 93. C'est pour lui le « livre type, le plus beau spécimen de la littérature squelette ». *Vignettes rom.*, p. 133.

(2) Th. Gautier, *la Presse,* 25 janvier 1847. Ou Gérard de Nerval? Cf. Spoelberg, op. cit., pp. 337-339.

(3) Respectivement pp. 13 et 61, *Contes d'automne.* Cf. aussi un article très élogieux signé F(iorentino), *Corsaire,* 27 septembre 1846.

de pouvoir mêler l'impossible au réel, de garder entre deux tableaux d'une étrange fantasmagorie une place pour un peu de bonne vérité... quelques minutes pour une scène prise sur la nature (1). » Il y avait donc encore de la fantasmagorie et de l'impossible dans cette œuvre! Sans parler d'autres détails invraisemblables, la mort de Polichinelle est l'effet d'une opération bien bizarre : on lui scie les bosses; on y trouve des sacs d'argent et une souris grise. Les batailles avec le professeur de tragédie, avec le jeune Polichinelle, le suicide manqué de Pierrot appartiennent toujours à la tradition funambulesque. Dans *les Trois Filles à Cassandre,* Pierrot peint sa femme en blanc et assiste à une danse fantastique des poupées de cire à l'étalage d'un coiffeur. Enfin *la Reine des Carottes* (2) est un défilé de scènes délirantes où les légumes vivent, où les carottes se battent contre les salsifis, où les fées, les talismans et les sortilèges sont monnaie courante. Cela rappelle *le Pied de Mouton* avec beaucoup plus d'extravagance.

Malheureusement, la pénurie du décor et des accessoires limitait singulièrement la fantaisie du poète. Les ressources étaient minces et le directeur, Billion, avare : « Je luttais de mon mieux, avoue Champfleury, en faisant des pantomimes bourgeoises, puisqu'on me refusait costumes et décors (3) », et ailleurs : « Tout ce qui est décor

(1) *Contes d'automne,* p. 92.

(2) Jouée le 23 septembre 1848. — Cf. Gautier, *la Presse,* 2 oct. 1848.

(3) *Contes d'automne,* p. 250.

aux Funambules est d'une réalité malheureusement assez bourgeoise pour que le théâtre de l'Odéon ne soit pas fâché de racheter un jour accessoires et décors (1) ». Ce furent donc des détails purement matériels, l'horreur du truc, qu'il fallait combiner soi-même (2), l'impossibilité de traduire pleinement les caprices de son imagination (3) qui l'induisirent d'abord à simplifier ses pantomimes. Les boutades de Th. Gautier le poussèrent plus loin dans une voie qui lui était tracée par les exigences mêmes de son imagination d'artiste. Pour avoir une idée de la pantomime qu'il rêvait, il faut la chercher dans les lignes suivantes :

« Le théâtre des Funambules manque de logique; soyez faux, mais faux d'un bout à l'autre, vous serez vrais... Mes personnages sont fantasques, tout ce qui est avec eux devient fantasque; la nature a de secrètes harmonies. Si dans la vie réelle l'individu se moule sur la nature, dans la pantomime c'est la nature qui se moule sur l'individu... Mais ce fantasque de décors demande un peintre ami de l'impossible, qui donne des modèles de décors, de costumes, d'accessoires, toutes choses qui demandent une certaine imagination (4). »

A ce point de vue, le hasard le servit parfois mieux que l'imagination des peintres : témoin cet âne sur lequel arrive Pierrot et qui, extrait des caves du théâtre, ressemblait « à un lézard très haut avec

(1) *Contes d'automne*, p. 161.
(2) *Id.*, p. 2.
(3) *Id.*, p. 162.
(4) *Id.*, chapitre XV, *Des Décors*, pp. 162-63.

une tête inconnue même à Geoffroy Saint-Hilaire. Je tenais beaucoup à cet âne, ajoute Champfleury, et je n'étais pas compris ; c'est là justement un de ces types d'accessoires rêvés si longtemps et qu'aucun dessinateur n'aurait trouvés en lui (1). » Après ces aveux il aura beau prétendre que « toute son œuvre funambulesque est logique à désespérer Aristote (2) », nous lui répondrons qu'une bonne partie de cette œuvre prouve la vérité de la définition qu'il donne deux lignes plus haut :

« Ce qui fait l'importance de la pantomime et sa grandeur, c'est que rien ne s'y explique (3). »



En résumé, de 1844 à 1848, Champfleury hésite entre deux directions; deux tendances résument son activité littéraire. L'une, la première en date, le porterait vers une littérature imaginative et humoristique. Elle se manifeste dans la fantaisie de certaines œuvres, l'emploi du fantastique et du burlesque, la curiosité des effets macabres, le goût du « caractère » et de sa déformation caricaturale, le grotesque; par la recherche des situations comiques et l'ironie du ton, par le laisser-aller de certains

(1) *Contes d'automne,* p. 260.

(2) *Id.*, p. 296. Cf. aussi p. 289.

(3) Champfleury pourrait avoir connu et subi l'influence de l'auteur italien Gozzi. Cf. *Contes d'automne*, p. 58, et *Revue de Paris,* 1855 : *La vie et les œuvres d'Hoffmann.* Sur Gozzi, cf. Philarète Chasles, *Œuvres complètes,* tome IV, 1847, Espagne.

morceaux et leur air de causerie improvisée ; elle s'exprime enfin en un style qui court souvent après l'esprit et affectionne les contrastes violents. Tous ces procédés relèvent du romantisme et, pour spécifier, du romantisme finissant de Th. Gautier, de J. Janin et de G. de Nerval. Une conception domine ces œuvres : l'art est un moyen de donner du piquant et de l'intérêt à la banalité de l'existence : s'il ne peut l'embellir, il se résout à la railler. La seconde tendance, dont le lent effort amène au jour des œuvres nouvelles, c'est la tendance réaliste. Reproduction exacte de tous les aspects de la réalité, impersonnalité de l'écrivain, sympathie universelle, ou plutôt absence de parti pris sur tous les sujets, désir de vérité et de simplicité, scrupules quasi scientifiques à l'égard de toute déformation et même de tout effort imaginatif : tels sont les caractères nouveaux qui tendent à remplacer les précédents. Mais ce progrès du réalisme sur le romantisme est encore bien incertain : il y a des retours offensifs de l'humour, des pages où la fantaisie se donne libre carrière. Entre le romantisme et le réalisme, la littérature joujou et la littérature scientifique, Champfleury hésitera encore longtemps ;

« Deux chemins différents se présentèrent au début de ma vie littéraire : l'un facile, sec, mais aride, l'autre d'apparences plus poétiques et parfumé de l'odeur des plantes d'outre-Rhin. Je me sentais entraîné à la fois dans la contredanse qu'a fait danser Henry Monnier à la bourgeoisie et dans les rondes de Willis chantant des lieds allemands. La reproduction presque littérale des conversations de

petits bourgeois de province me plaisait autant que les vagues mélancolies des poètes du Nord. Je passais des journées à composer de courtes ballades en prose qui me donnaient à mes propres yeux une sorte d'inspiration poétique; puis je dialoguais des scènes où les détails les plus vulgaires des diseurs de rien n'étaient pas épargnés (1). »

Mais, pendant la période que nous allons étudier, des influences extérieures vont faire pencher la balance et amèneront l'écrivain à bâtir une esthétique nouvelle dont le réalisme sera la clef de voûte.

(1) *Souvenirs de jeunesse*, p. 127.

DEUXIÈME PARTIE

La formation de la théorie réaliste.
(1848-1852)

CHAPITRE VI

La Poésie et le Roman villageois.

« Tout est familier, tout est grave et recueilli dans les sujets de Lenain... C'était certainement un être réfléchi, une sorte de Millet vis-à-vis des scènes les plus vulgaires de la campagne. Il avait dû être élevé dans le Laonnois, au milieu de ce petit monde : de vieux laboureurs, des ménagères courageuses, de jeunes enfants s'essayant sur des flûtiaux primitifs...

« Ah ! les braves gens que ces vignerons de Mons-en-Laonnois ! J'aime ce pays où j'ai passé de bien heureuses journées, dans le jardin de mon oncle, le curé Duflôt. J'aime ce pays où tout jeune on me menait sur un bel oreiller blanc pour enlever sa sécheresse d'un panier à baudet ! J'aime ce pays où à quelques années de là je descendais en courant les grimpettes pierreuses auxquelles succédaient des chemins verts, où le brin d'herbe se faisait si dru et si doux (1). »

Ainsi sous la fantaisie du bohème, sous les déguisements littéraires dans lesquels le jeune auteur se

(1) Cité dans Troubat, *Une amitié à la d'Arthez*, p. 16.

plaisait à se draper, il y avait un fond sérieux : l'amour du pays natal et de ses humbles habitants. Tout un essaim de souvenirs d'enfance s'éveillait en lui à la vue d'un vigneron maniant le maillet, au son d'une vieille chanson populaire, dont le refrain l'avait accompagné jadis, endormi sur son bel oreiller blanc, au pas berceur de l'âne, sous les peupliers et les saules du Laonnois. L'écho de ses souvenirs, il se plut à le retrouver chez certains poètes. En 1846, rendant compte des *Stalactites* de Banville (1), il signale dans *Nous n'irons plus au bois* le « retour heureux d'un vers emprunté aux complaintes villageoises ». Il s'émerveille de sentir dans *Chérie, voici le mois de mai* l'air jeune et vivace du printemps : « Pièce capitale ! s'écrie-t-il, c'est du naturalisme réel... » Mais dans Banville la note populaire et rustique ne retentit pas souvent : Pierre Dupont vint à point révéler à Champfleury la vraie et franche poésie villageoise. Dans *l'Artiste* (2), il reprend, en l'appliquant aux *Chants rustiques,* ce mot de « naturalisme » : « Celui-là qui s'inspire franchement de la nature, Chinois, Égyptien ou Français, son œuvre restera solide comme un monument. »

Aussi la méthode de l'auteur lui semble-t-elle excellente : elle consiste, à son sens, à éviter la « sentimentalerie de romance », de même que l'idéalisation de la nature et des paysans, et à se contenter de noter les aspects de leur vie familière, le

(1) *Corsaire,* 14 mars 1846.
(2) *L'Artiste,* 24 mai 1846.

langage et jusqu'aux airs des poésies populaires. « J'ai souvent entendu, dit-il, dans la province, des filles de la campagne en condition, grosses femmes rougeaudes et robustes, qui, tout en plumant un poulet ou récurant un chaudron, se chantent à elles-mêmes des airs vagues, traînés et mélancoliques impossibles à noter... ces mélodies de la campagne, qui aident à bâtir une meule de foin, qui délassent des ennuis de la charrue, qui font rêver le berger pendant que son troupeau paît, qui se chantent au coin de la cheminée pendant les longues veillées d'hiver. » Il relève chez Dupont l'amour de la nature rustique dans *les Bœufs ; le Braconnier* est un « type bien saillant du village. » La *Musette neuve* n'a rien de commun avec celle des bergers de Watteau. A côté de Dupont il nomme ses émules : Gustave Levavasseur, auteur des *Poésies fugitives,* qui « se lance hardiment dans le côté franc et vrai des choses, comme M. Pierre Dupont, l'auteur des *Paysans* (1) » — Jean de Falaise (Philippe de Chennevières), auteur des *Contes normands* et *d'Historiettes baguenaudières,* le même dont Baudelaire dira plus tard que c'est « un brave esprit tout voué au travail et à la religion de la nature (2). » Enfin, lorsqu'en 1851, il entreprend une grande série d'articles de critique dans le *Messager de l'Assemblée,* Champfleury consacre aux *Chansons populaires d'aujourd'hui* deux feuilletons (3) où il oppose à la « poésie pâteuse, filan-

(1) *Corsaire,* 9 février 1847.
(2) *Id.,* 18 juin 1848.
(3) 29-30 avril 1851.

dreuse et pluvieuse » des vers de MM. Eugène de Lonlay et Édouard Plouvier, les chants franchement villageois de Dupont et de son ami Gustave Mathieu. — De tous ces noms, nous ne retiendrons que les deux derniers.

Pierre Dupont est, après Béranger, le chansonnier le plus célèbre du siècle. Sa chanson des *Bœufs* figure dans toutes les anthologies et les vers en sont présents à toutes les mémoires. Sans refaire son histoire, encore convient-il de rappeler les diverses étapes de sa carrière. Poète romantique dans sa jeunesse, médiocre lauréat de l'Académie en 1842 (1), il se révéla, vers 1845, chansonnier et poète villageois (2). Il récita d'abord ses poèmes dans les cafés littéraires et les salles de rédaction (3). C'est dans ce milieu, au café Dagneaux, au restaurant Joassant, où dînaient les rédacteurs du *Corsaire,* que Champfleury le rencontra. Dupont fit partie du groupe des bohèmes : ce sont eux qui firent sa première réputation. Elle s'élargit (4) après la publication de deux petits recueils : *les Paysans* (avril 1846) et les *Chants rustiques* (1849). Une foule d'autres chansons parurent isolément (5). Mais Dupont, rustique d'allures et

(1) Avec *les Deux anges*. Cf. aussi *l'Agiotage,* satire, 1845.

(2) *Les Bœufs* furent composés en 1845.

(3) Cf. Champfleury, *Aventures de Mariette,* pp. 84, 93. Banville, *Souvenirs,* p. 77.

(4) Cf. les articles de Forgues dans *le National* et de Th. Gautier dans *la Presse*.

(5) *Journal de la Librairie,* catégorie Musique vocale.

« peuple (1) » de sentiments, se laissa vite entraîner dans le mouvement populaire. Son idéal démocratique s'exprime dans des chants révolutionnaires (2). Il fut le barde favori de la jeune république (3). Mais, par un inévitable retour, il devint suspect aux partisans de l'ordre. Quand ceux-ci l'emportèrent, l'estaminet où triomphaient ses chansons fut fermé (4) [15 juin 1849]. Lors du coup d'État, Dupont fut arrêté et condamné à sept ans de réclusion. Il n'obtint sa grâce qu'à condition de renoncer à la politique. Sa carrière de chansonnier était finie et il se borna à recueillir ses anciennes œuvres dans une édition complète qui parut, de 1851 à 1859, sous le titre *Chants et Chansons*.

Si nous laissons de côté celles qui se rattachent à la politique, il reste un groupe important de poèmes franchement rustiques. Ils se distinguent par trois traits principaux, qui définissent leur originalité et leur réalisme : d'abord ils évoquent la nature, non plus dans ses aspects sauvages ou idylliques, mais dans son intimité pour ainsi dire (5) : c'est la

(1) Audebrand, *la Fin de la Bohème*, 134 et seq., 154. — A. Houssaye, *Confessions*, II, 254.

(2) Banville, *Souvenirs*, p. 100. — Quelques titres : *La fin de la Pologne* (1847), *La France à Pie IX (id.)*; *Le Chant des ouvriers* (1848).

(3) *Le Chant des Soldats, le Chant des Paysans* (1849).

(4) Audebrand, *Petits mémoires d'une stalle d'orchestre* et *La fin de la bohème*, p. 157.

(5) Cf. les vers suivants :

O véroniques, sous les chênes
Fleurissez pour les simples cœurs
Qui dans les traverses humaines
Vont cherchant les petites fleurs.

Cf. aussi *Le Cerf, La Fraise, La Chanson des prés, Les*

nature de tous les jours. Au moyen de petites notations empruntées à ses souvenirs personnels, de détails en apparence insignifiants, Dupont arrive à donner une impression de vérité, un air familier au paysage. En second lieu, les habitants de ces campagnes sont mis en scène, non pas comme chez Balzac à titre de sauvages d'une espèce spéciale, ni comme des types de grossièreté matoise (chez Monnier), mais dans un jour favorable et avec leur physionomie réelle (1). On les voit agir, vaquer à leur besogne quotidienne (2); on assiste à leurs divertissements (3); leurs amours ne sont plus prétexte à rire, pas plus qu'ils ne s'expriment en phrases de bergeries : ce sont des sentiments sincères, puissants sous la rusticité du langage et des attitudes (4) : « L'amour d'un berger se traduit aussi vif que dans Théocrite dans ce refrain limousin que je traduis et dont je voudrais pouvoir exprimer l'air de musette :

> Baissez-vous montagnes, levez-vous vallons,
> Vous m'empêchez de voir ma mie (5) ».

Enfin, cette poésie rustique est également la poésie du travail (6) : surtout, les travaux des

bords de la Saône, Le repas du soir. — Dans l'édition en 4 volumes de 1851-59.

(1) Cf. *Noël des paysans, Le chien de berger, La mère Jeanne.*

(2) *La vache blanche, Le Tisserand, Le gardeur d'oies, Le lavoir, Les filets, Le cochon.*

(3) *La fête, L'âne, Ma vigne, Le tonneau.*

(4) *La musette neuve, Je veux battre les noix.*

(5) Dupont, *Préface* de l'édition de 1851.

(6) Nous dont la lampe le matin
Au clairon du coq se rallume,

champs ne sont plus considérés comme un travail salissant ou comme un innocent passe-temps. Ils recouvrent leur antique noblesse (1); c'est avec un sentiment de respect, une nuance admirative et attendrie que Dupont nous montre le laboureur fier de son sillon droit et de son attelage robuste : « Disparaissez donc, ombres fallacieuses de René, d'Obermann et de Werther! s'écrie Baudelaire (2); fuyez dans les brouillards du vide... le génie de l'action ne vous laisse plus de place parmi nous... » Si l'on ajoute que la musique de Dupont était calquée sur les mélodies rustiques authentiques (3), que Dupont et son principal interprète, Darcier, exagéraient, par leur diction violente et presque parlée, le prosaïsme de certains vers et la tonalité antilittéraire de l'ensemble, on comprendra l'effet que produisirent ces chansons. On se récria sur la naïveté, la gaucherie, le naturalisme de certains passages qui nous paraissent aujourd'hui bien littéraires. Sous le coup de la nouvéauté, on cria au miracle; on voulut voir dans Dupont une sorte de paysan du Danube (4), en qui vivait et chantait

Nous tous qu'un salaire incertain
Ramène avant l'aube à l'enclume,
Nous qui des bras, des pieds, des mains,
De tout le corps luttons sans cesse...

Le Chant des ouvriers (1846). — Cf. aussi *La locomotive, La soie,* etc.

(1) Cf. *La Chanson du blé, le Chant du pain, les Bœufs.*

(2) Préface dans l'édition de 1851 *des Chants et Chansons.*

(3) Reyer, qui a transcrit sous la dictée de Dupont bon nombre de ces mélodies, a lui-même réduit à un arrangement technique son travail de collaboration. Cf. *Notice* en tête du tome II de l'édition de 1851.

(4) L'expression est de Houssaye, *Confessions,* loc. cit.

l'âme populaire : « En se promenant à travers le Forez, où le peuple des campagnes, savant musicien sans le savoir, improvise des airs sur des paroles que composent des bardes naïfs rimant tant bien que mal... l'audition de ce lyrisme rustique avait singulièrement frappé le jeune rêveur et ces mélodies sans art étaient restées dans sa mémoire (1) ».

D'autres plus avertis (2) retrouvèrent dans ses chansons l'influence du poète écossais Burns, « ce poète des vestes rousses de tous les pays et des derniers tartans du sien (3) ». Champfleury constate un rapport entre les *Chants rustiques* et les œuvres du poète écossais (4). Il en profite pour citer avec éloges le nom de Burns, comme celui de l'un des créateurs de la poésie populaire. On retrouve en effet chez lui, outre les idées philosophiques sur le travail, symbolisées dans Jean Graindorge, la peinture de la vie quotidienne et de l'âme même des simples avec leurs défauts et leur bonne humeur (5). Chez Burns comme chez Dupont se révèle le même souci d'éviter, tout en demeurant sincère, la grossièreté pour elle-même et le cynisme complaisant (6). Champfleury l'avait-il lu? Il connaissait trop mal l'anglais

(1) Audebrand, *la Fin de la bohème*, p. 141.

(2) Montégut, *Revue des Deux Mondes, De la poésie populaire*, 1851, t. II, p. 1136.

(3) Barbey d'Aurevilly, *les Œuvres et les Hommes*, t. XII, p. 122.

(4) *Messager de l'Assemblée*, 1er mars 1851. *Atheneum*, 18 février 1854.

(5) Barbey, op. cit., et *Corr. à Trébutien*. Cf. Carlyle, *Essais choisis de critique et de morale*, Paris, 1907.

(6) Montégut, *Revue des Deux Mondes*, op. cit.

pour se reporter au texte; mais deux traductions avaient paru, sans compter les articles de revue (1). Adeline, dans ses *Souvenirs,* croit à une influence réelle du poète anglais et fixe même à 1848 la date à laquelle Champfleury lut ses œuvres. Le seul fait certain est que Champfleury connaît la chanson de *Jean Graindorge* et quelques autres chansons anglaises, dont *la Chemise,* de Thomas Hood (2). De toute façon, l'influence de Burns n'est guère saisissable dans son œuvre : elle se confondit avec celle, très réelle, de Dupont et de son rival et ami Gustave Mathieu.

Gustave Mathieu, moins connu que Dupont, mériterait de l'être, bien qu'il n'ait fait qu'imiter le chantre des *Bœufs*. Champfleury trouve ses vers « plus nettement dessinés que ceux de Dupont ». En outre, il fait un peu moins de politique que son ami; or, dans ses satires politiques, « M. Dupont y est pénible; son vers n'est pas révolutionnaire, il est plutôt empire. On y trouve de vieilles épithètes, achetées au Temple, dirait Mürger; les mots ronflants y dominent. » Enfin, Mathieu a noté des aspects de nature différents, des paysages plus complets et des marines fort bien reproduites. Ce n'est pas un imitateur vulgaire. Aussi, « à présent que Dupont est connu, que son œuvre se publie », Champfleury consacre à son confrère la plus grande partie d'un feuilleton du *Messager de l'Assemblée* (3). Il connaît

(1) *Morceaux choisis de Burns*, 1826. *Poésies,* trad. de Wailly, 1843. Articles dans le *Globe, la Revue britannique,* 1827, février 1835, *la Revue des Deux Mondes,* etc.
(2) *L'Événement,* 1er mai 1851.
(3) 29 avril 1851. Les citations qui précèdent en sont extraites.

ses œuvres pour les avoir entendues à l'Estaminet lyrique, passage Jouffroy, où les chantait Darcier (le Frédérick-Lemaître de la chanson, disait Janin, dans les *Débats*) : ce cabaret, ancêtre de nos cabarets montmartrois, réunissait les amateurs de bière, de tabac et de chansons. Dans ce milieu prosaïque, Darcier chantait à sa façon les nouvelles œuvres des deux chansonniers; doué d'un timbre de voix dramatique, il déclamait autant qu'il chantait, accusait les effets, escamotait les vers faibles et lançait d'une voix formidable les mots sensationnels (1). Il fallait connaître la chanson pour l'entendre, mais il en restait dans la mémoire cinq ou six vers saillants, ceux où s'accentuait la satire politique, où s'affichait le réalisme. Ses grands succès, avec le *Noël des Paysans,* étaient *les Vendanges, le Pain, Jean Raisin* et *le Chant du Coq,* de G. Mathieu. Champfleury, qui cite des extraits de ces pièces et de quelques autres, les rapproche assez ingénieusement des tableaux de l'école flamande. C'est, dit-il, la même vision de la nature, des personnages et des animaux; la précision des détails, la hardiesse de certaines attitudes, la naïveté attendrie de certains paysages témoignent du même amour pour la campagne et la vie des champs. Voici un Téniers :

> Un gros flûteur enrubanné
> Aussi joufflu que sa musette;

un Ruysdaël :

> Dans la rivière serpentine
> Les bouleaux se doublent, tremblants;

(1) Sur Darcier, cf. Audebrand, *Petits mémoires d'une stalle d'orchestre,* p. 150.

un Van Berghem :

> C'était la vache au vieux Colas,
> Œil vairon, corne tortillée,
> Dont l'une en l'air et l'autre en bas.

La *Symphonie pastorale* se clôt sur une scène à la Brauwer, le joueur de flûte ivrogne. Ce réalisme minutieux est encore accusé par une tendance plus moderne à peindre des humbles, des misérables dans leur vie besogneuse, avec leurs vêtements en loques. *Le Mendiant* est un chef-d'œuvre, « les Anglais n'ont rien fait de mieux en ballades ». Enfin, les marines de Mathieu témoignent d'une expérience et d'un souci de vérité remarquables. Tous ces titres permettent de classer Mathieu parmi la nouvelle école réaliste et c'est à lui que Champfleury dédie, en 1859, *les Amis de la Nature.*

Quelque traits suffiront pour compléter le portrait flatteur que trace Champfleury de G. Mathieu. Il était né à Nevers et fit partie d'abord du groupe berrichon qui se groupait autour de G. Sand (1). Il fut ensuite capitaine de vaisseau dans la marine marchande. Sa réputation littéraire ne commença qu'après la Révolution de 1848 et ce furent ses poésies politiques qui attirèrent l'attention sur lui (2). Il se battit à côté de son ami Dupont lors du Deux Décembre et resta toujours l'ennemi du nouveau régime (3). Cependant, toujours comme Dupont, il

(1) Cf. G. Sand, *Histoire de ma vie*, tome IV.
(2) *Jean Raisin, le Bohémien* (1849).
(3) Cf. *le Peuple chasse, le Capital* (1852) et surtout la curieuse pièce intitulée *Monsieur Gaudéru,* qui contient de très beaux vers.

mélait à ses tirades enflammées sur la liberté et la justice des descriptions précises de la campagne et des paysans. Tandis que Dupont s'attachait de préférence aux hommes et à leurs travaux, Mathieu semble s'être complu à faire du paysage. Ses premières descriptions sentent un peu le convenu et l'apprêt, selon la formule romantique (1). Mais bientôt la peinture se fait plus précise, les détails pittoresques sont notés, le paysage est particularisé par mille petites impressions familières :

Les vaches vont la tête au vent ;
On les voit, se pendant aux branches,
Passer, rousses, noires et blanches.
Le pâtre chante en les suivant (2).

Cailles et grives sont parties (3) !

Au bruit cadencé du battoir
Les brebis roulent des collines,
Courant, dans les rougeurs du soir,
S'abreuver aux mares voisines (4).

Avec les souvenirs personnels et l'amour du pays natal, la sincérité et le réalisme rentrent dans la poésie d'où, depuis *Joseph Delorme,* ils étaient bannis. Aussi lorsque Mathieu veut peindre des scènes villageoises, le fait-il sans souci du prétendu bon goût et nous montre-t-il des paysans aussi réels que ceux de Dupont, plus que ceux de G. Sand :

(1) *La Lune est morte*, sérénade (1849), insérée plus tard dans sa *Symphonie de la Nuit ; Cenderinette* (la grisette murgériène).
(2) *La Vendange.*
(3) *Novembre.*
(4) *Mélancolia.* Cf. Aussi la Chanson de la Bergeronnette dans l'*Etang, symphonie nivernaise,* et *la Falaise,* dans un genre différent.

Dans ton caveau, dans ton cellier,
A l'heure où le ciel se colore,
Le bras levé, franc tonnelier,
Fais tonner ton tonneau sonore (1).

La danse a repris de plus belle.
On tourne, on tourne sous l'ormeau,
Au cabaret on se querelle
Tout en buvant du vin nouveau.
Mais voici que par la fenêtre
Le braconnier, rouge, fâché,
Fait passer le garde champêtre,
Le nez en sang et l'œil poché (2).

Parfois même, le poète ne dédaigne pas de prendre place parmi ces paysans, dans l'auberge du village, et d'entonner un chant en l'honneur de la dive bouteille, chère à Rabelais : Faisons, dit-il,

Décroître ces longs saucissons,
Jetons de l'huile sur la flamme!
Sus à toutes les salaisons (3)!

Et ailleurs :

De la cuisine toute en feu
Souffle un petit vent de friture,
De soupe aux choux, de bœuf nature
Et de matelote au vin bleu (4)!

Toutes ces chansons, Darcier les a chantées devant un auditoire enthousiaste, et Champfleury, qui les a entendues (5), y a puisé, avec certains thèmes

(1) *La Vendange, le Pauvre* (*Almanach démocratique pour 1851*).
(2) *Le Renouveau.* Cf. aussi *Août.*
(3) *Le Triomphe du vin.*
(4) *Chanson des yoliers.*
(5) Toutes ces pièces sont citées d'après l'édition postérieure à la mort du poète : *Parfums, Chants et Couleurs,*

d'inspiration que nous retrouvons dans son œuvre, un encouragement à poursuivre dans la voie où il commence à s'engager. Le succès de ce genre, qui correspondait si bien à ses aspirations, lui a fait espérer que le réalisme pourrait se manifester dans le roman comme en poésie. En outre, l'influence des deux chansonniers lui a appris à considérer les paysans et en général le peuple sous un jour favorable : s'il n'a pas tout pris des idées sociales de Dupont et de Mathieu, il a au moins gagné leur sympathie pour le travailleur des villes et des campagnes. Leur influence a contrebalancé celle de Balzac et d'Henri Monnier; le réalisme impitoyable que le premier mettait au service de ses idées aristocratiques devait amener ses imitateurs à peindre les classes rurales sous des couleurs trop noires; l'esprit de l'autre, son ironie perpétuelle ne lui permettaient de voir dans le paysan que le héros d'aventures plaisantes, nées de sa sottise et de sa défiance. Tous ces partis pris de littérateur disparaissent devant les franches inspirations de la muse populaire; en réalité, ces franches inspirations sont elles aussi bien littéraires et remplacent seulement un

1878. Audebrand signale ce livre avec la date de 1855, 2e édition. (*La Fin de la bohème,* loc. cit.). Nous n'avons rien trouvé à cette date à la Bibliothèque nationale ni dans les bibliographies. Néanmoins, si l'on ajoute aux extraits cités par Champfleury, aux indications d'Audebrand, les pièces parues dans les almanachs et les revues et celles dont fait mention le *Journal de la Librairie,* comme éditées séparément à l'époque qui nous occupe, on peut être assuré que les pièces citées furent bien chantées entre 1849 et 1852, sauf peut-être *la Chanson des yoliers.* Cf. une liste des succès de Darcier, où nous retrouvons la plupart de ces titres dans Audebrand, *Petits mémoires d'une stalle d'orchestre,* p. 163.

parti pris pessimiste par un panégyrique souvent aveugle. Mais elles ont le mérite de réagir, au nom de la vérité, en faveur des classes populaires : c'est dire qu'elles vont dans le sens des grands principes réalistes. Enfin c'est peut-être l'audition des chansons de Dupont qui a donné à Champfleury le goût de la poésie populaire; il s'en souviendra en publiant en 1861 ses *Chansons populaires de la France.*

*
* *

Nous avons déjà signalé qu'à travers Pierre Dupont et Gustave Mathieu, c'était la poésie de Burns qui exerçait, à trente ans de distance, son influence sur la littérature française. A en croire certains historiens, ce ne serait pas la seule influence étrangère qui se traduirait dans les vers rustiques du chansonnier. « Pierre Dupont, dit M. Rossel, a eu soin de ne pas fermer l'oreille à la muse avisée et souriante de Hebel (1). » Cette assertion nous paraît très contestable, mais nous n'avons pas à la vérifier. Pour le sujet qui nous occupe, il nous suffira de constater que Champfleury connaît Hebel, qu'il en parle à plusieurs reprises et qu'il l'a même imité. Nous verrons en outre qu'il ne le connaît pas par l'intermédiaire de Dupont ; la prédilection qu'il témoigne pour les *Poésies allemaniques* lui a été suggérée par le premier traducteur de Hebel, le Franc-Comtois Max Büchon.

(1) *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, 1897, p. 215.

C'est dans la préface dé *Chien-Caillou* (1847) qu'il est fait pour la première fois mention du poète allemand, en des termes qui prouvent que Champfleury ne le connaît guère : « Le doyen des croque-morts est un brave homme qui a au moral un certain point de ressemblance avec l'Allemand Hebel (!). Comme les oiseaux de la ballade, il serait tenté de s'écrier : « Sacrebleu, voilà le soleil (1) ! » En 1848, dans *le Bonhomme Richard* (2), Champfleury promet une série d'articles sur « tous les poètes qui ont chanté la famille » : « Hebel, le grand poète populaire *souabe,* ouvrira notre galerie. » Il est relativement mieux informé. Enfin en 1850, dans *l'Événement* (3), il signale, à propos de *la Légende du Bonhomme Misère,* « les grands esprits de l'Allemagne qui enveloppaient leurs sermons du doux manteau de la poésie... Gœthe... les frères Grimm... Hebel, dans la Forêt Noire ». Cette fois-ci, il a vu juste : poète populaire, poète moral, ce sont bien les deux traits caractéristiques de Hebel. D'où viennent ces indications et ce progrès dans la connaissance de la littérature étrangère? Ce sont les résultats de sa liaison avec Max Büchon.

« La liaison de ces deux esprits si bien faits pour s'entendre à distance devait remonter aux années de 1848 où Champfleury bataillait pour Courbet », dit M. Troubat (4). Je serais d'avis de reculer légèrement cette date, puisque, dès 1847, nous voyons

(1) *Chien-Caillou*, p. 9.
(2) Numéro du 4 juin 1848.
(3) *L'Événement,* 26 octobre 1850.
(4) *Une Amitié à la d'Arthez,* p. 80.

que Champfleury cite Hebel. Je croirais plutôt que c'est le volume publié par M. Büchon en 1846 : *Poésies allemandes de J. P. Hebel, Th. Kœrner, L. Uhland et H. Heine,* traduites par M. Büchon, Salins, 1846, qui fut l'occasion de leur liaison. Champfleury ignorait l'allemand ; il avait donc besoin d'un intermédiaire pour connaître Hebel. Il pouvait, il est vrai, avoir puisé ses renseignements à d'autres sources. Dès 1840, un certain Louis Sprach publie dans le *Constitutionnel* (1) un petit article, reproduit, dit-il, dans l'*Encyclopédie des gens du monde,* tome 26, et qui donne la biographie de Hebel, des détails sur la marque propre de son talent et le titre de ses principales pièces. D'autre part, dans le volume de S. Albin (1841) dont nous avons parlé au chapitre IV, dix pièces de Hebel sont traduites ; et l'on y trouve le passage auquel fait allusion Champfleury. C'est sans doute à ces travaux que songe Champfleury lorsqu'il affirme qu'il connaissait depuis longtemps Hebel lorsque parut la traduction de Büchon. Mais il ajoute qu'il lut avec avidité dans cette traduction ces « chansons villageoises (2) ». Comme la ballade de Heine traduite dans *Chien-Caillou* et la citation de Hebel au sujet de *Bug-Jargal* figurent également dans la traduction de Büchon et dans le volume de S. Albin, il est difficile de préciser lequel des deux recueils fut la source directe de ces deux passages. Je crois pour ma part, étant donnée la coïncidence

(1) 2 août 1840.

(2) *Messager de l'Assemblée,* 1er mars 1851.

des dates, que la traduction de Büchon rappela à Champfleury des souvenirs déjà anciens et qu'il imita plus directement cette œuvre. De là à entrer en relations avec le poète il n'y avait qu'un pas. Peut-être lui écrivit-il pour avoir des détails complémentaires, peut-être lui demanda-t-il l'autorisation d'utiliser certains morceaux. En tout cas je crois qu'il faut faire remonter à cette époque les relations entre Büchon et Champfleury. Elles se renforcèrent en 1848, lorsque Champfleury prit la défense d'un ami intime de Büchon, le peintre Courbet (1). Elles restèrent longtemps limitées à un échange de lettres, puisqu'en 1851 Champfleury déclare qu'il n'a jamais vu Büchon. Courbet et lui figurent pourtant dans la galerie qu'inaugure à cette date Champfleury, les *Intelligences d'aujourd'hui.* Dès lors était née cette amitié à la d'Arthez dont parle M. Troubat dans le volume qu'il a consacré à ce groupe littéraire. Une correspondance active s'établit entre Paris et Berne où s'était réfugié Büchon, exilé. Elle dura jusqu'en 1866 (2). De temps en temps les deux amis se retrouvaient : Champfleury allait voir le proscrit (3); il l'encourageait dans ses essais littéraires, lui facilitait l'accès des revues, le tenait au courant du mouvement des arts (4). En

(1) Cf. le chapitre suivant.

(2) Troubat, op. cit., p. 184.

(3) Cf. la Lettre à sa mère de 1853 : Troubat, p. 148.

(4) « Vos œuvres à l'un et à l'autre (Champfleury et Courbet), dit M. Büchon, en 1867, servent d'auréole à votre nom : le mien a pour abri la protection à distance de votre amitié. » Avant-propos des *Poésies,* dédiées à Champfleury et parues en 1867, cité dans *Œuvres choisies,* 1878, 1er vol.

1863 encore c'est sous son inspiration que Büchon, rentré en France depuis quelques années, recueillit et publia les *Chansons populaires de la Franche-Comté.* Lorsqu'il fut mort (17 décembre 1869) Champfleury resta fidèle à sa mémoire : en 1877-78 il collabora à l'édition de ses principales œuvres et mit une préface à ses *Œuvres choisies.* Bref, ce fut pendant dix-huit ans une intimité réelle, une influence constante et réciproque des deux esprits. Qu'apportait de particulier celui de Max Büchon?

Max Büchon était né à Salins, en Franche-Comté, le 8 mai 1818. Ses débuts littéraires furent assez précoces, puisque à 21 ans, en 1839, il publiait un petit volume d'*Essais poétiques,* imprimé à Besançon et illustré par son compatriote Courbet : « Max Büchon, nous dit Champfleury, avait fait une partie de ses études au collège en même temps que son compatriote Courbet. Ces deux jeunes se trouvèrent portés de concert vers la poésie et la peinture. J'ai sous les yeux un rare petit volume, *Essais poétiques,* par M. B... C'est là que le poète et le peintre se montrent pour la première fois, assez timidement et de profil, l'un avec des morceaux poétiques qui sentent l'apprêt et la rhétorique, l'autre avec des lithographies qui pourraient servir de titres de romances. La poursuite de la réalité ne se fait pressentir ni chez l'un, ni chez l'autre (1) ». En revanche, on y retrouve la religiosité vague de Lamartine et l'inspiration de Musset dans les poé-

(1) Préface des *Poésies,* dans *Œuvres choisies,* de Max Büchon, 1878, 1er vol.

sies amoureuses, qui sont la majorité. Le style, mi-classique, mi-romantique, rappelle comme ton celui des premières pièces de Vigny. La couleur locale y est insignifiante, bien que certaines pièces aient pour cadre la petite ville et le pays de Salins : Le *Feu d'artifice à Salins,* avec ses métaphores à la Delille, n'a rien de spécialement franc-comtois. En 1844 paraît une nouvelle plaquette de vers (1); l'influence romantique y persiste et s'y exprime dans une forme plus choisie. Nous y retrouvons les thèmes familiers, l'inspiration toute-puissante, le pessimisme désabusé et larmoyant, le moyen âge légendaire, les contes d'Espagne et d'Italie, la philosophie sociale de Rolla. Mais deux éléments nouveaux montrent le travail en train de s'opérer dans l'esprit du poète, las des lieux communs romantiques. C'est d'abord la traduction en vers de six ballades de Uhland, choisies parmi les plus simples, les moins moyenageuses. C'est, ensuite et surtout, l'amour du pays natal et, comme conséquence, la pittoresque précision de certains coins de nature jurassienne (2). Par là se glisse le réalisme; les souvenirs personnels du poète l'emportent sur les clichés littéraires, sa sincérité triomphe de ce qu'il croit être les exigences de la mode :

Plus ne vous souvient-il des rondes dans la grange,
Où chacun posément sur deux lignes se range,
Pendant que les grands bœufs au poil luisant et roux
S'étonnent dans l'étable et guettent par les trous? (3)

(1) *Poésies,* Arbois, 1844, 8° (brochure).
(2) Cf. des extraits copieux dans L. Gascon : *Un poète franc-comtois, M. Büchon,* chap. III, dans *les Gaudes,* 1907, p. 106.
(3) *La vallée de la Reuss.*

C'est à ces poèmes déjà rustiques qu'il songeait lorsqu'il disait en 1867 (1) : « Mon programme était déjà tout tracé quand je rencontrai les poésies de Hebel. Si je m'attachai avec tant d'amour à l'œuvre de cet excellent homme, c'est que je voudrais l'avoir mieux rempli moi-même ». Goût de la littérature allemande, prédilection pour la poésie de clocher, telles sont les deux causes générales qui le portaient à goûter les *Poésies allemaniques;* une cause fortuite les lui fit connaître :

« Je fis pour la première fois la rencontre de ce petit volume il y a une vingtaine d'années. A cette époque notre jeunesse littéraire s'enfiévrait avec amour des produits d'outre-Rhin. Encore au début le plus élémentaire de la grammaire allemande, il m'était bien impossible de mordre à un texte patois. Un ouvrier ébéniste badois, nommé Scheibel, qui se trouvait à Salins, devint mon initiateur; le voyant rire de si bon cœur à la lecture de ces poésies, nouvelles pour lui aussi bien que pour moi, je le priai de m'en donner la traduction mot pour mot (2). »

Cette collaboration eut pour résultat le volume dont nous parlons plus haut (3) et qui parut à Salins en 1846. La traduction était en vers. Une courte notice, qui donnait quelques détails sur chaque poète traduit, caractérisait ainsi l'œuvre de Hebel : « Certains amateurs ne comprennent l'art

(1) Avant-propos des *Poésies* dans *Œuvres choisies*, t. I, 1878.
(2) Préface des *Poésies*, op. cit.
(3) *Poésies allemandes de Hebel, Kœrner, Uhland, Heine*, trad. Büchon, Salins, 1846, 12°.

qu'en habit noir et cravaté jusqu'aux oreilles ; ceux-là se fanatiseront difficilement pour notre poète badois ; aussi réserve-t-il son livre pour les amis de la nature et des mœurs champêtres, *für Freunde ländlicher Natur und Sitten.* » Le réalisme s'affirme, mais timidement et sous le pavillon romantique ; le volume s'ouvre par trois épigraphes : deux sont de Hugo, l'autre de Gautier. Les poètes familiers à l'école de 1830 figurent à côté de l'Ami de la nature : Kœrner, 4 pièces ; Uhland, 11 (dont 4 parues déjà en 1844) ; Heine, 11. Mais Hebel l'emporte avec 25 pièces. C'est dans ses poèmes que se révèle l'originalité du livre ; c'est là que Champfleury a sans doute appris à connaître le « grand poète souabe ».

Nous rappellerons que Hebel, né en 1760, dans la vallée de la Wiese, affluent du Rhin, qui descend de la Forêt-Noire à Bâle, était fils de villageois. Il étudia dans les Universités allemandes, fut nommé pasteur à Lorach, dans son pays natal, et y resta neuf ans. En 1791, il devint professeur à Carlsruhe : c'est là qu'il composa, en l'honneur de la campagne badoise, qu'il regrettait, une série de petites poésies écrites dans le dialecte du pays, et qui obtinrent, en 1802, un vif succès sous le titre de *Poésies allemaniques*.

Trois traits caractérisent la nouveauté incontestable de cette poésie — c'est d'abord l'amour de la nature et du pays natal, suffisamment indiqué par le sous-titre du livre. Toutes les poésies de Hebel ont pour cadre cette vallée de la Wiese et ces villages où il avait passé la majeure partie de sa vie.

Ces aspects de la nature, qu'il a souvent contemplés, lui sont devenus familiers ; il n'a pas besoin de sortir de ses habitudes pour les admirer : il les décrit naturellement, comme une chose toute simple (1); ainsi ses descriptions n'ont rien de commun avec celles des romantiques, qui font de la nature un prétexte à développements lyriques :

La cigogne au sommet des maisons ruinées
Polit son bec ; partout fument les cheminées ;
Le volant du moulin tourne au courant de l'eau
Et le coupeur s'épuise autour du vieux bouleau.
Point de fleurs... mais partout du givre à larges franges
Avec du foin au seuil des caves et des granges (2).

Un deuxième caractère est le réalisme de ces œuvres : si la nature intéresse Hebel, elle ne constitue néanmoins qu'un fond sur lequel se détachent des personnages pour lesquels il éprouve une affectueuse sympathie ; ces personnages, il nous les montre tels qu'il les a connus ; et, comme ce sont de pauvres paysans, leurs occupations ne sont pas élégantes et nobles, leurs sentiments ne s'expriment pas dans un langage châtié ou fleuri ; le réalisme naît de la sympathie (3). Ses poèmes sont un miroir qui reflète la vie des laboureurs de Lorrach :

« Lorsque le matin je conduis mes bêtes à l'abreuvoir, Mariette y vient aussi chercher de l'eau ; lors-

(1) Cf. Scheurer, *Hebel, sa vie et son œuvre,* p. 85.
(2) Extrait de la traduction de 1846.
(3) Barbey donne une comparaison assez expressive : « il traduit la réalité avec une vigueur inouïe et un sentiment qui est à cette réalité ce qu'aux objets est le soleil. » *Œuvres et Hommes,* t. XII, p. 119 (à propos d'une réédition, en 1864, des traductions de Büchon).

que le soir elle vient laver sa salade à la fontaine, j'y viens encore... A l'église, pendant que le pasteur fait la lecture, je regarde ma Véronique pour savoir si elle est bien attentive ; elle aussi regarde si je le suis... en attendant le verset court et nous échappe sans que nous puissions le retenir (1). »

« Assez pour aujourd'hui ! » dit le paysan au déclin du jour :

> ... Ma charrue et ma herse
> Regagnent gravement le chemin de traverse,
> Chacun de mes valets chante en s'en retournant,
> Je puis donc allumer ma pipe en attendant.

Lorsqu'il sera de retour chez lui, puisse-t-il y trouver :

> Une femme qui vienne aussi le soir l'attendre
> Sur la porte, et l'accueille avec quelque mot tendre
> Quand il rentre chez lui, tout fatigué qu'il est
> Et lui dise : « Chéri, mets donc ton gros gilet,
> Fourre tes pauvres pieds dans de larges pantoufles ;
> Ta soupe doit avoir besoin que tu la souffles ;
> Mange de ce jambon si peu que tu voudras.
> Pendant que j'irai mettre un grès chaud dans les draps (2).

Ce réalisme n'a rien de savant : la composition de ces poèmes n'est pas très stricte ; aussi trouvons-nous que parfois le poète s'attarde à des détails oiseux : « Si en contemplant quelque vieille gravure flamande ou hollandaise, vous vous êtes parfois demandé pourquoi notre littérature française s'est montrée si longtemps rétive aux scènes de la vie

(1) *Distiques à la façon de Théocrite,* cités dans Scheurer, op. cit., p. 75.

(2) Extraits de la traduction de 1846.

journalière et populaire... voici votre homme (1) », dit M. Büchon en parlant de Hebel. Appeler à son secours la peinture flamande, c'est l'*ultima spes* du réaliste gêné par des détails dont aucun motif artistique n'excuse la trivialité. Les voilà, ces détails hollandais ! :

Va-t'en, Lise, remplir la lampe jusqu'au bord,
Puis tu l'allumeras, mais mouche-la d'abord.
— Va chez Lise Fischer, porter cette chemise
Avec les deux fagots qui sont dans la remise,
Puis cet orge, et dis-lui qu'on l'attend demain soir
Pour manger les gâteaux qui sont dans le dressoir (2).

L'originalité de Hebel se manifeste enfin dans le procédé qui consiste à assimiler les choses à des êtres animés, à faire du soleil, de la lune, des étoiles, des arbres, des insectes, toute une population aux mœurs patriarcales : « Tandis que les poètes de l'antiquité peuplaient la nature inanimée d'êtres supérieurs à l'homme... Hebel change en habitants des campagnes les rivières, les étoiles, le soleil et la lune et imprime ainsi à tout l'univers, de la manière la plus charmante, un cachet de naïve rusticité (3). » Il est des idylles qui sont uniquement construites autour d'une de ces comparaisons fantaisistes : *la Wiese, le Scarabée, l'Étoile du matin*. Quelques exemples donneront une idée de

(1) *Préface* de la traduction de 1864 dans *Œuvres choisies de M. Büchon*, 1878, t. I.

(2) Extraits de la traduction de 1846.

(3) Gœthe, cité par Scheurer, op. cit., p. 63. — Cf. aussi le jugement d'un moderne : Behaghel, préface de *Hebels Werke*, coll. Weidmann : « La nature tout entière vit la vie du spectateur. »

ce procédé, très artificiel et qui faisait dire à Barbey que ce poète villageois était « littéraire d'habitudes, de sentiment, d'horizon, comme La Fontaine lui-même » (1) :

> Pendant qu'à l'horizon que le vent débarrasse,
> Le soleil, tout charmé de pareils entretiens,
> Montre sa large face en disant : « Tiens ! Tiens ! Tiens ! »
>
> — Le soir, à la veillée, en galants subalternes,
> Les vers luisants, avec leurs petites lanternes,
> S'en viennent le trouver à travers les sillons
> Sitôt que sont allés se coucher les grillons (2).

Les vers qui précèdent présentent une image assez poétique, mais parfois ces comparaisons n'aboutissent qu'à ôter au paysage toute sa grâce; ce procédé réclame un goût et une discrétion assez rares au delà du Rhin. En revanche, et c'est ici le troisième caractère de la poésie de Hebel, la philosophie s'y introduit sous le masque de la prédication morale. Nous n'insisterons pas sur cette tendance, qui a été blâmée par la plupart des critiques français : mélange de *Gemüth* et de théologie, la philosophie de Hebel ressemble à celle du docteur Pangloss, traduite dans le langage d'un pasteur luthérien. Elle se développa par la suite au détriment du réalisme et de l'amour de la nature : Hebel supprime peu à peu ce qui est trop local ou ce qui choque le goût des délicats de Weimar (3). Dans le *Schatzkœstlein,* recueil d'anecdotes parues, en 1811,

(1) *Œuvres et Hommes,* t. XII, p. 122.
(2) Extraits de la traduction de 1846.
(3) Les traductions en haut allemand renferment des modifications et des atténuations : cf. Scheurer, op. cit., p. 98.

dans *l'Almanach du « Messager des familles »*, beaucoup de contes n'ont d'autre but que de mettre en valeur une idée morale, de donner des conseils de piété et de sagesse. Aussi cette partie de son œuvre n'a-t-elle pas tenté les traducteurs. En 1853, lorsque Max Büchon reprend et complète son premier essai, ce sont toujours les *Poésies complètes* qu'il publie. Cette seconde traduction n'apporte, d'ailleurs, aucun élément nouveau dans la connaissance générale de la manière de Hebel. On peut cependant noter que parmi les poésies ajoutées se trouvent, côte à côte avec les poèmes philosophiques et les légendes qu'une traduction complète ne pouvait négliger, les poésies les plus familières, celles qui contiennent des détails réalistes qui auraient pu choquer en 1846, et qui après Dupont ne sembleront pas trop hardis (1). Le « cochon », symbole, étendard du réalisme villageois, apparaît :

... Uhli vient de saigner ses cochons,
Allons lui demander, vite, et nous dépêchons,
Quelques morceaux de lard avec quelques saucisses.

En somme, en 1853, le public connaît tout ce qui, chez Hebel, peut être revendiqué par la doctrine réaliste qui commence à se former.

De par son intimité avec Büchon, nous pouvons affirmer que Champfleury fut renseigné longtemps avant et que cette autorité nouvelle vint confirmer et encourager ses tendances réalistes au lendemain

(1) *La Forge, la Femme du Marché, l'Orage, le Compagnon menuisier.*

de la Révolution de 48. Il est facile de voir, après les analyses que nous venons de faire, tout le parti que sut en tirer la nouvelle école : « En 1843, dit Büchon, les paysanneries littéraires plus ou moins frelatées qui nous ont inondés depuis n'étaient point écloses. Nos plus grands maîtres en étaient encore, ou peu s'en faut, à essayer le paysage littéraire (2). » La traduction de Hebel fut donc, d'après lui, le premier essai de poésie populaire; en outre, le réalisme du poète allemand était encore plus accentué que celui des chansonniers français. Plus encore que la lecture des *Chants et Chansons,* celle des *Poésies allemaniques* devait accoutumer le lecteur à se défaire des préjugés classiques et romantiques :

« Aux yeux de bien des gens, le domaine de l'art a des bornes assez précises ; ils s'imaginent qu'il y a dans la nature un certain nombre d'objets poétiques à côté d'un certain nombre qui ne le sont pas et que toute l'affaire du poète est d'éviter ceux-ci et de choisir ceux-là ; que si la nécessité l'oblige à faire entrer dans ses vers quelque objet reconnu non poétique, il devra lui faire subir une légère transformation, ou du moins en changer le sens. C'est ainsi que les vaches, à leur grand étonnement, redeviendront des génisses et que tous les chevaux s'appelleront des coursiers. Nul poète n'est peut-être plus propre que Hebel à désabuser de cette théorie. Il nous parle, en effet, des choses les plus

(2) Préface de la traduction de 1864 dans *Œuvres choisies,* 1878, t. I.

communes, et il en parle dans la langue de tous les jours (1)... »

C'est également l'avis de Champfleury. Le 1er mai 1852, il donne dans *l'Artiste* une critique détaillée de Hebel; dans *l'Atheneum*, en 1854 (2), il reprend cet article; enfin il l'insère, en 1857, dans son volume, *le Réalisme*. Il note d'abord, avec assez de justesse, les traits que nous avons relevés : amour de la vie des champs et de la nature, vérité de la peinture, assimilation des objets inanimés et des personnages, tendance morale. Mais il insiste expressément sur l'utilité de ces poésies sincères (3) qui peuvent servir de guide à une génération qui cherche la nouveauté à outrance sans parvenir à la simplicité. Il place les traductions de Būchon au-dessus des œuvres de Dupont. Une chose pourtant le gêne : il trouvait que le vers français ne rendait pas suffisamment la saveur de cette poésie en « gros sabots ». Aussi donne-t-il, en 1852, une traduction en prose de *la Forge* (4), que Būchon allait publier en vers en 1853. Il a fait mieux : il a essayé d'imiter les procédés chers à l'auteur allemand et de « faire de l'Hebel ». *La Chanson du beurre dans la marmite* (5), reproduite dans *les Contes domes-*

(1) F. Bovet, préface des *Poésies de Hebel*, trad. Būchon, 1853.

(2) 18 février 1854. Dans la série *la Littérature en Suisse*, dont certaines parties furent écrites à Berne à côté de Būchon. L'article sur Hebel ne fait guère que reproduire celui de *l'Artiste* avec des souvenirs de celui du *Messager de l'Assemblée* sur Būchon.

(3) Cf. *le Réalisme*, pp. 257 et seq.

(4) *L'Artiste*, 1er mai 1852, op. cit.

(5) Parue d'abord dans le *Magasin des Familles* de novembre 1849. La date est intéressante, parce qu'elle montre que

tiques, a la prétention de nous intéresser aux tribulations d'un brin d'herbe depuis l'instant où il fut brouté par une vache jusqu'au moment où il cuit sous forme de beurre dans « un pauvre fourneau de terre cuite brûlé jusqu'à la moelle des os par les charbons allumés ». Champfleury est arrivé à un horrible mélange de réalisme, de fantaisie et de puérilité. La métaphore se continue sans trêve, toujours pour imiter le procédé de Hebel, qui animalise et humanise les plus petits détails de la nature; tout est ingénieusement (!) transposé, jusqu'au moment où, transformés en gouttes de lait dont la servante « fracasse les membres », « épaissis et légèrement colorés », les brins d'herbe disparaissent dans la marmite. Le ton se hausse parfois jusqu'à la poésie, et avec quel succès ! : « Le soir, venaient les amoureux, bras dessus bras dessous, et nous nous réunissions, les compagnons brins d'herbe, afin que les amoureux pussent marcher avec plus de douceur. » Il faut avouer que Hebel a rendu là un bien mauvais service à Champfleury. Cet essai sérieux et qui n'a rien d'une parodie est heureusement isolé. Nous retrouvons dans les romans de notre auteur la trace d'une imitation plus intelligente. Mais Hebel contribua surtout à donner à Champfleury l'idée d'un art populaire, villageois et réaliste. Son influence, ainsi que celle des romanciers que nous étudierons tout à l'heure, s'exerça sur la formation de la théorie réaliste plus encore que sur les œuvres destinées à l'illustrer.

l'influence de Hebel précède de beaucoup chez Champfleury les premières manifestations de la doctrine réaliste.

Il est difficile de séparer des poésies de Hebel celles de Max Büchon. Au point de vue qui nous occupe, qui est le développement de la théorie réaliste, on ne peut songer à doser la part d'influence à accorder aux unes et aux autres. En effet, à la traduction des *Poésies complètes de Hebel,* de 1853, Max Büchon ajouta un certain nombre de *Scènes champêtres,* en vers de son cru. Il reproduit d'abord sans variantes notables certains poèmes déjà contenus dans son recueil de 1844, les paysages franc-comtois, les vues des environs de Salins, ou les souvenirs personnels qui sont le plus teintés de réalisme rustique. Il y ajoute une série de tableaux nouveaux : *la Loue* (rivière de Salins), *Mois de mai, les Foins, Poupet* (montagne du Jura). Ils sont traités à la façon du poète badois : la Loue, comme la Wiese, devient une jolie fille du pays ; la poésie champêtre s'exprime dans de petits groupes familiers :

Et le tilleul fleuri saupoudre obligeamment
De ses fleurs le rude homme et son encadrement.
— Les pesants chariots sortirent de la ferme
Avec deux bœufs, d'un pas majestueux et ferme,

ou dans de vastes perspectives de soleil et de montagnes. Surtout Max Büchon entreprend de peindre, comme son modèle, les travaux et les jours des paysans franc-comtois. Tous les métiers défilent sous nos yeux : *Dans les bois, l'Étable, le Vigneron, la Foire, le Cochon, le Chanvre, le Fruitier, le Chaudronnier, le Marchand de paniers ;* la vie familiale inspire *la Pâte au four, le Dimanche matin.* Or, comme Büchon supprime tout ce qui dans

Hebel était prédication morale, poésie légendaire et philosophie protestante, le réalisme devient l'élément prépondérant (1). Ce réalisme n'est pas plus crû que chez Hebel, mais il est perpétuel. Abstraction faite de l'intérêt qu'excite la fidélité et la minutie de la description, ces poèmes ne nous offrent qu'un vague sentiment d'honnêteté naïve, de joie du travail accompli, avec un souffle d'idylle dans certaines pièces amoureuses. C'est ce que veut dire Bovet lorsqu'il affirme que « M. Büchon est plus réaliste encore que Hebel, moins fantaisiste que lui (2) », mais ce n'est pas parce que « les paysans qu'il met en scène le sont moins que les paysans allemands ». C'est simplement parce que, comme ces imitateurs tant raillés par Champfleury, Büchon a fait d'une tendance spontanée, équilibrée par d'autres tendances, le seul principe de son imitation. Le résultat est que : « D'habitude il semble borner son ambition à être le copiste fidèle de la nature : il ne va pas au delà de ce qu'il voit, il peint pour peindre, et ceci le rapprocherait des poètes de l'ancienne école descriptive si son procédé n'était diamétralement opposé et s'il n'évitait la périphrase avec autant de soin que ceux-ci mettaient à la rechercher. M. Büchon, au contraire, appelle un chat un chat, une chèvre une chèvre, et même, le dirai-je ? un cochon un cochon... Oui, un cochon ! tout simplement et tout crûment, comme dans Homère, comme à Salins, comme partout ! Mais M. Büchon ne se con-

(1) Cf. L. Gascon, op. cit., chap. IV. *Les Gaudes*, 1er septembre 1906, p. 115.

(2) *Préface* de la traduction de 1853, op. cit.

tente pas d'aborder de front les mots, il peint de face les choses... les rudes occupations journalières. Le genre de M. Büchon est donc tout à fait neuf (1). »

On ne saurait mieux définir le réalisme de 1850. Et Champfleury ne pouvait qu'encourager les essais de son ami, qu'il trouvait lui aussi tout à fait neufs. C'est lui qui le « lança » en lui ménageant une place à côté de Courbet, de Sainte-Beuve, de Dupont et de Chasles dans ses *Intelligences d'aujourd'hui* (2). Après avoir signalé, dans des termes que nous avons relevés, la valeur et la nouveauté de la traduction de Hebel parue en 1846, il déclare que son ami « écrit à l'heure actuelle des poésies dans les journaux de Salins » : sa méthode est simple : il court les champs, écoute les bruits de la nature, la chanson des insectes et en même temps il épie la pensée des paysans ; « Max Büchon rentre dans la poésie populaire que cherchent P. Dupont et G. Mathieu », mais il évite « les chants puissants et irascibles dont chaque vers appelle à la révolte », qui ont fait la popularité de Burns et de ses deux disciples. C'est là une qualité de plus, car il convient « que l'idée soit démocratique, mais qu'elle se cache au fond de l'œuvre sans recourir aux moyens trop directs des mots. » Bref, Max Büchon est un poète qui « va dans le sens de ses idées les plus chères ». Pour illustrer ces idées, Champfleury

(1) Bovet, op. cit. Cf. également, dans Firmin Maillard, *Les Derniers bohèmes,* la notice consacrée à M. Büchon, qui contient des extraits choisis dans les poésies les plus réalistes.

(2) *Messager de l'Assemblée*, 1er mars 1851.

donne la primeur de quelques pièces qui paraîtront en 1853. Il les traduit en prose, estimant que l'emploi du vers est le seul défaut de réalisme de Büchon. Ce sont : *La Loue,* « personnification gracieuse, mais dont il ne faudrait pas abuser sous l'influence de Hebel », *la Chanson du cochon* (1), ou les réflexions d'une paysanne devant l'animal en train de manger ; Champfleury loue la précision de cette description et la sincérité du monologue ; il les complète : Büchon, dit-il, dans sa description de la mort du cochon a oublié la « roustissure », l'opération qui consiste à brûler une botte de paille sous le porc pendu au plancher pour faire disparaître les soies ; or « ces poésies de la campagne, pour avoir une grande valeur, doivent être complètes et sans aucun défaut ». Enfin, la *Ballade du Chaudronnier* lui semble fort bonne : elle nous offre un type de paysan vrai, sans flatterie, ni ironie. En résumé, Büchon :

« A vécu de la vie jurassienne comme les anciens maîtres flamands (toujours!) vivaient de la Flandre. Son œuvre est la peinture des faits et des gestes non pas d'une petite ville, mais d'un bourg où se sont conservées les habitudes de la campagne : la lessive, la distribution du porc par quartiers, la fromagerie, la rentrée des foins (2), etc. »

(1) Reproduite dans les *Contes domestiques* ainsi que la suivante.

(2) Préface des *Poésies, Œuvres choisies,* 1878, t. I.



Toutes les œuvres que nous avons analysées jusqu'ici dissimulent plus ou moins le réalisme sous le manteau de la poésie : si de Dupont à Max Büchon la part de la poésie diminue sans cesse au profit de la réalité, la forme reste artificielle. Nous avons vu que Champfleury s'en plaignait : mais dans d'autres œuvres il a pu voir le réalisme dégagé des contraintes du vers. Un certain nombre de romanciers étrangers ont exercé leur influence sur le développement de ses théories.

En premier lieu il faut citer Auerbach; c'est encore par l'intermédiaire de Max Büchon qu'il le connut. Sans doute, dans la *Revue des Deux Mondes,* Saint-René Taillandier avait déjà parlé, en 1846, des premières *Scènes villageoises;* en 1850, dans la même revue, il ajoutait quelques traits à la physionomie du romancier. Mais les premières traductions ne parurent qu'en 1853 : l'une, *Contes,* imprimée à Paris sans nom de traducteur, l'autre donnée à Berne, par Büchon, sous le titre *Scènes villageoises.* Or Champfleury connaissait celle-ci à l'état de manuscrit, puisqu'en 1851, dans l'article du *Messager,* il en fait un éloge assez documenté. Cette traduction de Büchon comprend six nouvelles, tirées des *Scènes villageoises* (1) et précédées d'une notice biographique. Les *Scènes villageoises* d'Auerbach appartiennent à un genre nouveau; elles sont

(1) Ce sont : *Tolpatsch, la Pipe de guerre, Geneviève, Toinette à la joue mordue, le Buchmayer, les Frères ennemis.*

d'ailleurs, dans son œuvre, isolées entre deux groupes : le premier comprend les *Contes juifs* (1839) et est destiné à réhabiliter la classe déshéritée des ghettos allemands ; le second, formé par ses dernières œuvres, a un caractère essentiellement politique. Mais dans les contes parus en 1842, 1846 et 1853-54, cette tendance reste encore latente et ne nuit pas à la précision de la peinture. Ce sont de simples histoires de paysans, situées dans le cadre pittoresque d'un village de la Forêt-Noire. Autour d'une intrigue émouvante ou humoristique se groupent des caractères dessinés en traits sobres et nets : tels ce Tolpatsch, amoureux silencieux et timide, et son rival, l'ancien soldat, qui a dépouillé à la ville la gaucherie rustique et éblouit de son élégance faraude les filles du canton. Toutes ces physionomies sont vraies : « Les esquisses de M. Auerbach sont le fruit de cette inspiration contemporaine qui va chercher un aliment dans le spectacle de mœurs populaires, de la vie des paysans et s'efforce de reproduire, dans sa rude simplicité, ce monde si étrangement défiguré par les pastorales du dix-huitième siècle (1). » Saint-René Taillandier constate aussi, dès 1850, dans la même revue, « un style net, un vrai sentiment du récit, de vives ébauches de la nature rustique » avec une « impartialité singulière à peindre les vices et les vertus des paysans » ; s'il n'emploie pas le terme même de réalisme, il déclare trouver chez Auerbach « l'alliance de l'art et de la vie réelle. »

(1) Ch. de Mazade, *Revue politique et littéraire, Revue des Deux Mondes*, 1853, 3, 837.

C'est en effet un but artistique que se propose Auerbach : aussi fait-il un choix dans la réalité ; nous ne trouvons pas chez lui le laisser-aller, la bonhomie de Hebel. S'il n'hésite pas devant les détails crus, l'étable, l'abreuvoir, la lessive ou le fumier, tous ces détails concourent vers un effet artistique prémédité, ou sont destinés à donner la sensation de la vie ; il n'en est pas d'oiseux ni d'insignifiants. Enfin si Auerbach a sa morale, sa philosophie, qui ne se marquera que trop dans ses œuvres futures, elle diffère de la religiosité souriante du bon Hebel. Elle est rude et brutale : elle consiste dans une opposition de la franchise rustique et de la duplicité des villes, de l'ingénuité naturelle avec la corruption des civilisés. En ce sens, son œuvre a une portée sociale et non plus politique comme chez Dupont ou religieuse comme chez Hebel. Aussi le réalisme se fait-il plus âpre dans le pessimisme de certains dénouements. C'est cette tendance que Saint-René Taillandier dénonçait : il y voyait « des germes d'insurrection » et conseillait au romancier de « rafraîchir son esprit dans la saine influence de ses montagnes ». Mais ce que la critique française a distingué surtout dans les *Scènes de la Forêt-Noire,* c'est leur affinité avec les œuvres qui, en France, essayaient de se rapprocher de la poésie populaire : « Ce qui fait le mérite des récits de M. Auerbach, c'est d'être une peinture fidèle des conditions populaires (1). » C'est le seul point de vue auquel se place Champfleury ;

(1) Ch. de Mazade, op. cit.

il en tire aussitôt un argument en faveur du réalisme qu'il commence à prêcher : « Ces deux Allemands (Hebel et Auerbach) exerceront, sans nul doute, une grande influence sur la nouvelle école littéraire », dit-il, en 1851 (2); et, comparant Auerbach, Balzac et G. Sand, il donne la préférence, pour la peinture des paysans, au premier : « Il est simple, cru et net; ses drames sont les drames du village; ses personnages sont des portraits; l'enseignement a la douceur du *Vicaire de Wakefield* avec plus de réalité dans les faits. »

A côté de Auerbach, il conviendrait de placer Henri Conscience, le romancier flamand, dont les ouvrages (1) commencèrent à être connus à cette époque et que Saint-René Taillandier et Ch. de Mazade signalèrent dans la *Revue,* en 1849 et 1853, à l'attention des lettrés. Mais comme il n'est pas prouvé que Champfleury l'ait connu et que d'ailleurs son influence ne pourrait guère s'exercer que vers 1853, à un moment où Champfleury possède déjà tous les éléments de sa théorie réaliste, nous nous contenterons de le mentionner comme un des représentants de la nouvelle école des romanciers populaires, locaux et villageois.

*
**

Plus importante et plus facile à mettre en lumière est l'influence du Suisse Bitzius, plus connu sous le

(1) *Messager de l'Assemblée,* 1er mars 1851, op. cit.
(2) Le premier fut *la Guerre des Paysans,* analysé dans l'article de Mazade, en 1853.

pseudonyme de Jérémias Gotthelf. C'est encore l'infatigable Büchon qui le révéla au public français. Büchon, réfugié à Berne, y avait complété sa connaissance de l'allemand et de la littérature suisse-allemande. De 1854 à 1864 il publia en français la plupart des œuvre de Gotthelf : *Nouvelles Bernoises* (Berne, 1854), *Ulrich le fermier* (1854, Neuchâtel), *la Fromagerie, le Maître d'école, Anne Babi, l'Ame et l'Argent*. A côté de lui, d'autres traducteurs popularisaient les œuvres de Bitzius dans la Suisse française : *Le Tour de Jacob le Compagnon* (Trad. Béroud, Genève, 1853), *le Fils de Tell* (Genève. 1853), *le Dimanche du grand-père* (Genève, 1853) ; en France paraissaient *le Tour de Jacob le Compagnon* (Trad. Grassart, 1853), *Ulrich le valet de ferme* (Paris, 1854); enfin, à Berne, *le Miroir des Paysans* (1854), et à Neuchâtel, *Ulrich le valet de ferme* (1854, 2e édition). Au nombre de traductions on peut juger de l'engouement qui se manifesta pour Gotthelf dans les pays protestants et même en France. Il semblerait, d'après ces dates, que les œuvres du romancier bernois ont plutôt suivi que précédé la bataille réaliste. N'oublions pas que puisque Max Büchon est mêlé à ce mouvement, Champfleury y fut initié bien avant les autres. Sans doute c'est surtout le voyage qu'il fit à Berne, en 1853, qui lui permit de connaître dans le détail, au cours de conversations avec son ami, la littérature que celui-ci aimait. C'est en effet à son retour qu'il publia dans *l'Atheneum* (1) son article sur *la Littéra-*

(1) 21 janvier et 4 février 1854. Reproduit dans *le Réalisme*.

ture en Suisse, qui contient, outre une caractéristique du talent de Gotthelf, des extraits inédits de ses ouvrages. Mais il le connaissait sûrement avant cette date ; indépendamment des renseignements et peut-être des traductions que lui fit passer Büchon, en 1851, Saint-René Taillandier, dans la *Revue des Deux Mondes* signale *le Romancier populaire de la Suisse allemande* (1).

Gotthelf se rattache au mouvement de la littérature populaire à la fois par son réalisme et par la nature du sentiment moral qui domine son œuvre. C'est un pasteur, comme Hebel, et sa vie ressemble fort à celle du poète. Son premier roman, l'*Histoire de Jérémias Gotthelf* (2), fut publié en 1836. De 1842 à 1846, Gotthelf donne les *Scènes et traditions de la Suisse :* à côté de légendes fantastiques, de contes populaires, les portraits des paysans sont vigoureusement tracés : « Ces paysans grossiers que le vice et la démagogie lui disputent, il peut les peindre hardiment sur sa toile rustique, sans crainte de manquer aux conditions de l'art... » — « Il a le droit de faire poser devant lui « Dürsli, le buveur d'eau-de-vie. » — « Pourquoi redouterait-il de tels sujets ? sa mission de moraliste les lui impose (3). » Dans *Uli le valet de ferme* et *Uli le fermier* (1849-50), c'est encore le but moral qui fait accepter le réalisme. Gotthelf veut montrer comment un valet de ferme devient honnête, chrétien et, ce qui ne gâte rien, riche. Enfin, dans des récits plus courts :

(1) 1851, 3, 466.
(2) C'est de ce roman que lui vient son pseudonyme.
(3) Saint-René Taillandier, op. cit.

Peines et joies d'un maître d'école (1848), *Voyages de Jacob à travers la Suisse* (1846-47), *Récits et tableaux de la vie populaire en Suisse* (1850), nous trouvons la véritable histoire des paysans, « une vigoureuse reproduction de la nature dans ce qu'elle a de plus simple ». Contrastant avec cette vie rude, grossière, mais franche, de petites scènes comiques nous montrent l'affectation, la vanité et les défauts puérils des gens de la ville (1). Les œuvres qui suivent : *La Fromagerie de Wahlfreude* (1850), *Le docteur Dorbach* (1851), sont écrites dans un esprit un peu trop satirique et surtout avec des arrière-pensées politiques qui, tout en ménageant le réalisme, plient un peu trop les événements aux besoins de la cause. En somme : « Le tendre et puissant écrivain qui se cache sous le nom de Jérémie Gotthelf appartient à l'école de Hebel par la sincérité, par la candeur de son dévouement aux classes populaires... S'il eût été un peintre vigoureux, s'il n'eût songé qu'à reproduire la réalité avec audace, l'énergique familiarité de ses tableaux aurait pu lui attirer souvent de légitimes reproches... mais il y a toujours une pensée morale, toujours une ardente conviction qui anime et transfigure l'ouvrage tout entier. » Cependant « il semble par moment que la réalité l'enivre, qu'il ne se possède plus et qu'au lieu de dominer son sujet il se laisse entraîner à l'aventure par les mille détails qui sollicitent son pinceau (2) ».

(1) Cf. l'extrait donné par Champfleury dans *La littérature en Suisse*, op. cit.
(2) Saint-René Taillandier, op. cit.

A cette opinion du critique de la *Revue des Deux Mondes,* il est intéressant d'opposer ce que Champfleury, Büchon et leurs amis ont vu dans Gotthelf. On saisit dans la divergence des jugements ce qu'apporte de nouveau l'école réaliste. Max Büchon signale d'abord la nouveauté de ces œuvres par rapport à celles qui les ont précédées (1) : « La délicatesse parfois maladive de Töpfer se change chez lui en une vive âpreté campagnarde. » La morale, loin d'être le principe essentiel, n'a fait qu'ôter à ce réalisme de sa valeur, en le surchargeant : « Chez Gotthelf, le pasteur me semble avoir exploité l'artiste au moins autant qu'il l'a servi ; de là aussi ses habitudes de prédication plus ou moins passionnées qui peuvent être fort bien intentionnées sans doute au point de vue pratique, mais qui ne semblent pas toujours pénétrées d'un sentiment poétique aussi indiscutable. » Il est vrai qu'il est facile d'en faire abstraction ; à cette condition, Gotthelf peut devenir un excellent modèle pour un écrivain imbu des idées nouvelles ; et Büchon proclame que les réalistes à venir devront s'en inspirer : « Nous sommes aujourd'hui dans une situation littéraire qui a bien des analogies avec celle où se trouvaient nos pères au commencement du siècle. L'influence des littératures étrangères fut alors considérable et salutaire par un certain côté. Pourquoi n'en serait-il pas de même aujourd'hui ? »

Champfleury est moins catégorique : il est visiblement gêné par l'intention trop ouvertement mo-

(1) Préface de sa traduction des *Nouvelles Bernoises,* op. cit.

ralisatrice des romans de Gotthelf. L'article de 1854, à côté des éloges, contient une vive critique de la littérature vertueuse qui, par-dessus Gotthelf, atteint l'esprit suisse, austère, lourd et pédantesquement moral. En 1857, lorsqu'il connaîtra toute l'œuvre de Gotthelf, il se déclarera nettement contre lui : « Manque absolu d'art, littérature de petite ville, romans propres à être donnés en prix aux bons travailleurs des comices agricoles ; M. Bitzins ne sera jamais lu en France, sauf dans les librairies protestantes de la rue Basse-du-Rempart. Il peut se trouver parfois dans les livres de M. Bitzius des détails heureux, mais quelle lourdeur de composition, quel bavardage et quel patois (1) ! » Ces « détails heureux » qui lui avaient fait illusion dans les extraits judicieux que lui avait offerts Max Büchon viennent de la connaissance de la campagne et d'une certaine verve comique : « Nul ne s'entend mieux que lui à rendre les propos de lessiveuses à la fontaine, les conversations des domestiques de ferme (2). »

Si l'on veut se faire une idée de ce comique paysan, il faut relire dans *Le Réalisme* l'extrait de *Christian,* cité par Champfleury (3). Mais ce côté

(1) *Le Réalisme*, p. 255, note. C'est à ce défaut qu'il attribuera plus tard le peu d'influence exercée par Gotthelf : « Ce n'est pas à dire que l'enseignement direct, le prêche doivent prendre une trop grande place dans les œuvres d'imagination. En ce sens, Max Büchon m'a paru s'illusionner sur la portée des romans suisses de Jérémias Gotthelf, et leur fortune n'a pas répondu en France à ce que l'initiateur et le traducteur en attendaient. » Préface dans *Œuvres choisies de Büchon*, 1878, t. I.

(2) *Le Réalisme*, op. cit.

(3) *Id.*, p. 251.

plaisant que Champfleury, de par ses goûts, devait remarquer et souligner n'est pas le trait principal qui caractérise Gotthelf. Pour qui étudie ses romans hors du point de vue spécial des contemporains ou de la morale protestante, il apparaît comme un modèle achevé de littérature populaire. « Populaire » d'abord parce que « réaliste » ; le réalisme apparaît dans l'intrigue : la première nouvelle de la traduction Büchon est l'histoire d'un marchand de balais qui réussit à accaparer, par son travail consciencieux, toute la clientèle bernoise. Réalisme dans les caractères : tel celui de cet Ulrich valet de ferme, hésitant entre l'influence de son maître, dont il se défie tout en l'approuvant, et celle de ses compagnons de cabaret. Réalisme dans l'action : la question d'argent, de gros sous, tourmente ce malheureux Ulrich depuis le moment où, simple domestique, il calcule ce que lui coûtent ses souliers d'une année, jusqu'à l'époque où, devenu fermier, il suppute ce que rapportera la vente de ses bœufs. Réalisme dans les descriptions : la grande conversation qui décide Ulrich à changer de vie a lieu dans l'étable, auprès d'une vache en train de mettre bas. Des scènes villageoises, toujours à la manière flamande, interrompent le récit à chaque page : une des mieux réussies, toujours dans *Ulrich,* est la fête du frelon et la bataille qui suit. Bref, dans aucune littérature on n'a poussé plus loin la fidélité de la description, la reproduction intégrale de la vie quotidienne. — Populaire, en outre, par l'absence totale d'art ou, pour mieux dire, de procédés et de souvenirs littéraires. Les romans et nouvelles de

Gotthelf sont des contes au sens strict du mot, c'est-à-dire des récits parlés, où le narrateur se préoccupe seulement d'intéresser ses auditeurs sans souci de l'unité de composition ni de l'effet artistique ; à tout moment il s'écarte du sujet ; ça s'étale, avec des parenthèses, des réflexions philosophiques, des appréciations sur la conduite de ses héros. Les détails réalistes sont lâchés naïvement, en homme qui n'y fait pas attention, tant ils lui semblent naturels. Tandis qu'Auerbach les groupait en un tableau bien composé ou les faisait éclater en bonne place, Gotthelf insiste parfois jusqu'à satiété sur des riens, sur des événements vulgaires et dénués de toute valeur expressive ; l'un émaille son œuvre de touches réalistes, l'autre cause, et tous les sujets lui sont bons. Le style est amorphe, fluide, fait des tournures de la conversation. Chaque phrase s'alourdit d'incidentes et traîne après elle une queue de remarques superflues. Bref, Gotthelf est un réaliste bavard : c'est malheureusement ce qu'est parfois Champfleury dans des chapitres de ses meilleurs romans, et nous ne doutons pas que l'exemple du romancier suisse n'ait certainement favorisé cette tendance fâcheuse, qui se révélait chez lui dès avant 1848 par la minutie puérile de certaines descriptions.

Avant de clore cette étude du roman et de la poésie populaire de 1848 à 1852, nous devons justifier une omission qui peut paraître étonnante : nous n'avons rien dit des romans villageois de George Sand. Avec *François le Champi* (1) en particulier,

(1) La représentation du drame tiré de ce roman à l'Odéon,

elle semble avoir puissamment contribué au succès de ce genre ; par leur inspiration, *Jeanne, la Mare au Diable, la Petite Fadette, les Maîtres sonneurs,* semblent se rattacher au même courant d'idées que les chansons de Dupont et les contes d'Auerbach. Avant d'aller chercher à l'étranger, il semble que nous aurions dû nous préoccuper de notre propre littérature. On pourrait répondre qu'en étudiant Auerbach, nous avons découvert le modèle qu'a voulu imiter G. Sand, et qu'elle n'a fait qu'adoucir ; son influence ne serait qu'un reflet atténué de celle du conteur allemand :

« *Les Contes* et *les Scènes* d'Auerbach, dit V. Rossel (1), traversèrent la frontière juste à l'heure où G. Sand publiait ses romans champêtres. Si l'on ne peut prouver l'influence de celui-ci sur celle-là, il est permis du moins de la supposer, car enfin Saint-René Taillandier avait copieusement annoncé dans *la Revue des Deux Mondes*, qui était la maison littéraire de G. Sand, *les Scènes villageoises de la Forêt-Noire.* »

La date d'apparition de *Jeanne* (1844) (2) ne semble guère permettre cette supposition. Cependant nous pouvons négliger l'influence de G. Sand sur Champfleury parce qu'il lui contesta toujours le titre de réaliste. Nous avons vu ailleurs qu'en général il n'aimait ni sa personnalité ni ses œuvres. Lorsque fut joué *François le Champi*, il eut un

en 1849, contribua particulièrement à mettre à la mode le genre villageois. Cf. E. Rousse, *Lettres à un ami*, p. 114.

(1) Op. cit., p. 252.

(2) Sur ce roman, cf. Doumic, *Études sur G. Sand.*

moment d'enthousiasme (1). Mais cela passa vite et les romans berrichons ne retinrent pas longtemps son attention. Il consent à les classer parmi les romans villageois : « Cela correspondait, dit-il en parlant des *Poésies* de Büchon, à l'époque où Mme Sand faisait volte-face, abandonnant ses plaidoyers un peu trop prolongés sur l'adultère, et entrait résolument dans la voie berrichonne, avec les décors de sa contrée natale, en transportant dans le cœur des paysans non pas ce qui y était tout à fait, mais ce que le romancier souhaitait qui y fût (2). » Mais voyons les restrictions : « Mme Sand cherche à faire des idylles ; elle part d'un système et n'est pas pour la réalité complète ; en ce sens ses paysans sont très éloignés des paysans de M. de Balzac qui, quoique empreints de la puissante personnalité du maître étaient de vrais paysans rusés, un peu Talleyrands (mais la majeure partie des types de M. de Balzac semblent sortir de l'école de Talleyrand). A part le patois, on sent l'auteur dans les romans rustiques de Mme Sand ; Lélia et Leone Leoni sont entrés dans de gros sabots et portent sur la tête des coiffages à dentelles (3). »

Ce n'est donc pas là que Champfleury serait allé

(1) « Mme Sand a créé définitivement le drame bourgeois que nous attendions avec tant d'impatience. C'est un nouveau drapeau ! On n'a pas fait grande attention, à ce qu'il m'a paru, à cette révolution. En Allemagne (noter le mot qui prouve qu'il a déjà des idées sur les poètes et romanciers populaires allemands), on disserterait un an sur *François le Champi.* » *Messager des théâtres,* 12 décembre 1849.

(2) Préface des *Poésies* de Büchon, *Œuvres choisies,* 1878, t. I.

(3) *Le Messager de l'Assemblée,* 1er mars 1851.

chercher des modèles de réalisme lorsqu'il avait sous les yeux la brutalité d'Auerbach et la naïveté de Gotthelf. En revanche, pour qui étudierait non plus l'évolution d'une pensée individuelle, mais celle du goût français vers 1850, il serait essentiel d'attribuer à G. Sand une importance considérable. Par la timidité de son réalisme, par l'art qui le déguisait, elle a contribué plus que tout autre à l'insinuer dans les habitudes des lecteurs les plus mal disposés à le recevoir, ceux de la *Revue des Deux Mondes*.



En résumé, nous croyons avoir montré dans ce long chapitre comment les influences étrangères qui se sont fait jour dans la littérature française entre 1848 et 1852 ont pu modifier les idées littéraires qu'avaient inspirées à Champfleury ses prédécesseurs immédiats, les romantiques. Il se produit à cette époque un afflux d'œuvres nouvelles, anciennes ou modernes, dont le caractère essentiel est précisément le réalisme. C'est l'Écossais Burns qui inspire à Dupont et à G. Mathieu leurs chansons paysannes ; c'est Hebel au travers duquel apparaissent les premiers essais d'idylles villageoises allemandes, Voss, Pestalozzi, etc. ; si nous remontions à la source nous trouverions Théocrite et Virgile. C'est Auerbach le représentant de la jeune école allemande éveillée par le *Münchhausen* d'Immermann, et qui exprime son idéal dans les œuvres du

bohémien Rank (1), du juif autrichien Kompert (2), des Suisses Gottfried Keller (3) et Melchior Meyr (4). C'est Gotthelf et Henri Conscience. Enfin Max Büchon lui-même, indépendamment de son travail de traducteur, incarne tout le mouvement de littérature locale qui se propagea dans la province, réveillée par le bruit de la grande bataille romantique, et auquel se rattachent Brizeux, Souvestre et Autran. Sans doute l'inspiration de toutes ces œuvres est de nature très diverse : chacun se propose un but particulier et fait appel à des sentiments différents. Mais l'aveuglement d'une mode littéraire naissante empêcha les contemporains de Champfleury d'apercevoir ces différences ; toutes ces influences s'additionnèrent pour aboutir à « cet art simple et villageois qui a inspiré à notre ami Courbet *l'Enterrement, le Retour de la foire, les Casseurs de pierre, les Demoiselles du village ;* à vous *les Contes domestiques,* et auquel, je paierai pour mon compte... le tribut de quelques *Idylles jurassiennes* (5), » en un mot, au réalisme.

(1) *Aus dem Böhmerwalde* (1843).
(2) *Scènes du Ghetto* (1848), *Les Juifs de Bohême* (1851).
(3) *Der grüne Heinrich* (1854), *die Leute von Seldwylla* (1856).
(4) *Erzahlüngen aus dem Ries* (1856).
(5) M. Büchon, dédicace à Champfleury des *Scènes villageoises de la Forêt-Noire* d'Auerbach, op. cit.

CHAPITRE VII

La Peinture.

Nous avons vu dans les chapitres précédents comment dès le début de sa carrière Champfleury avait été initié à la peinture : Chintreuil, le Louvre, le groupe de la Barrière d'Enfer lui avaient donné le goût des beaux-arts. Le séjour à Laon de 1840 à 1842 fut pour lui l'occasion d'études plus sérieuses qui se résumèrent dans divers articles parus au *Journal de l'Aisne,* et lui permirent en 1844 d'étonner Arsène Houssaye par ses connaissances en critique d'art (1). Avant d'entrer à *l'Artiste* il faillit se laisser attacher à *la Sylphide ;* il devait y faire quatre articles de peinture par mois et le Salon (2). De 1844 à 1848, il complète ses recherches et publie un certain nombre d'écrits qui témoignent d'une documentation assez solide et d'un goût généralement sûr. Plus tard encore, il donna plusieurs volumes d'études personnelles, des monographies

(1) Lettre à sa mère du 25 février 1844.

(2) *Id.*, 1844. Troubat, *Sainte-Beuve et Champfleury*, p. 41.

sur les Lenain, sur Latour, etc. Il ne cessa pas de s'intéresser à la peinture. Il y aurait toute une étude à faire sur Champfleury critique d'art. Elle a été esquissée par M. Troubat en tête des *Salons* de Champfleury, réimpression de divers articles de jeunesse. Nous nous occuperons seulement de l'influence qu'ont pu exercer sur sa conception du roman les goûts de notre auteur en matière d'art, et les œuvres qui de 1848 à 1855 révolutionnèrent la peinture.

Parmi les chefs-d'œuvre du Louvre deux groupes surtout attirent dès le début son attention. Ce sont d'abord les peintres favoris des romantiques, ceux dont la manière violente plaisait à une génération lasse des nobles académies de l'école impériale. En premier lieu Rembrandt, puissant et dramatique, avec ses scènes dont l'ombre est trouée d'un rayon mystérieux, Paul Véronèse, le coloriste le plus rutilant de l'école vénitienne. A côté de ces maîtres il place leur disciple éloigné, le représentant le plus brillant de l'école romantique, Delacroix. Celui-ci lui inspire une admiration sans réserves : il lui dédie même en 1847 son volume de *Pauvre Trompette*. Une école récemment révélée à la France le séduit aussi par « son réalisme si saisissant, si vrai (1) », c'est l'école espagnole. Mais en même temps que ses goûts le portent vers un art fait de mouvement et de couleur, il s'arrête volontiers devant les scènes les plus calmes où l'artiste, cessant de s'abandonner à l'inspiration, se borne à

(1) *Le Fuenzès,* dans *Feu Miette,* p. 18.

reproduire fidèlement les aspects les plus humbles de la vérité. Sans doute les kermesses de Téniers, par leur truculence, par l'ivresse brutale qu'elles respirent, par la fantaisie de certains profils grotesques dépassent encore les bornes d'une imitation scrupuleuse. Mais chez van Ostade, Jordaëns, Potter, natures mortes, intérieurs, paysages peuplés d'animaux pacifiques valent surtout par l'habileté de la reproduction et par le sentiment de sérénité qui s'en dégage. Parmi les Français, les préférés de Champfleury ne sont ni Watteau, ni Boucher, ni la poésie vaporeuse de l'*Embarquement pour Çythère,* ni la grâce libertine et aristocratique des mythologies, mais les Lenain, « les peintres de la réalité ». Ce sont eux qui lui ont inspiré quelques-unes de ses meilleures pages. C'est aussi Chardin, la *Fontaine de cuivre,* ses natures mortes et ses intérieurs paisibles. Flamands, Hollandais, Français le séduisent par le choix de ces sujets familiers, par leur amour de la vie laborieuse et tranquille, par l'harmonie des couleurs et l'honnête fidélité de la reproduction. Lorsqu'il veut se représenter le décor d'une scène, son imagination aime à le composer comme ces peintres leurs tableaux. Il nous montre dans *Jacquelinotte* « une petite maisonnette construite en pierre des environs… d'un ton fauve et tranquille qui se combine des mieux avec un toit de tuiles que la mousse a envahies » ; ou la boutique de Jupille le fruitier : « Le lait et la crème dormaient dans des jattes de terre vernies ; tout cela était entremêlé d'herbages verts qui servaient à harmoniser ces couleurs un peu crues. » Une impression se dégage

de tous ses articles : les peintres réalistes sont toujours intéressants ; il tolère l'imagination seulement lorsqu'elle est au service du génie, d'un génie si vigoureux qu'il est capable de créer une réalité supérieure. Entre le sublime et le réel, il n'admet pas d'intermédiaires.

Il se plaint de ne trouver ni l'un ni l'autre chez les peintres contemporains. Sauf Delacroix, aucun ne lui paraît posséder les dons magnifiques d'un Rembrandt ou d'un Véronèse. Sans doute on ne saurait demander aux Horace Vernet, aux Scheffer, à Duval-le-Camus père et à Pingret des *Rondes de nuit* ou des *Noces de Cana*. Mais on aimerait les voir appliquer un talent plus sincère à l'étude consciencieuse de leur art ; or « M. Horace Vernet passe pour faire de la peinture spirituelle... la peinture de M. Horace Vernet est si simple, si facile, si peu travaillée qu'elle est comprise à première vue. Mais elle a les défauts des romans-feuilletons, il est impossible de la relire » ; « M. Ary Scheffer cherche son succès dans la métaphysique, non dans le progrès technique de la peinture... les admirateurs de M. Ary Scheffer ne disent pas devant ses tableaux : cela est bien dessiné ou cela est bien peint ; ils s'écrient tous : le sentiment ! Ils se pâment à cause du sentiment ; ce sentiment ne pourrait bien n'être que de la sentimentalerie (1). » D'autre part, il n'a que du mépris pour les peintres favoris des bourgeois, qui s'étudient à faire joli, à traduire des sujets prétentieux sur des toiles « léchées » avec

(1) *Corsaire*, 24 mars 1846 : *Salon de 1846*.

amour : Couture, Pingret, Dubuffe, Müller (1). Une école nouvelle a essayé de rajeunir l'antiquité en s'aidant de l'archéologie, en imitant surtout les peintures de vases et les monuments étrusques : c'est celle de Gérome. En un sens, elle réagit heureusement contre la fausse antiquité de David : « Les Grecs de David ne sont pas des Grecs ; à de certaines heures les Grecs se livraient aux actes que Téniers a peints avec tant de comique dans l'ombre de ses tableaux. Enfin, les Grecs buvaient en mangeant la soupe. » Elle a abouti à rendre assez heureusement certains détails. Le *Combat de coqs* est le chef-d'œuvre du genre : « Ils se battent bien, ils sont vrais. » Mais à côté de cela que de poncif, de classique, de mensonge dans ces reconstitutions laborieuses ! Gérome et ses amis cherchent l'originalité dans la « distinction » des personnages, l'élégance des formes et l'honnêteté inoffensive de l'exécution. Ces « mangeurs de veau nés d'un caprice de Th. Gautier » constituent l'école du bon sens de la peinture (2). Enfin, il n'est aucun peintre que Champfleury déteste plus qu'Ingres. Il le compare à Ponsard, il en fait le représentant par excellence de la peinture bourgeoise. Il l'associe à M. Thiers, au jury, aux membres de l'Institut (3). Il lui reproche d'abord de s'en tenir à l'exacte imitation du détail mal placé, ensuite d'être académique, noble et classique. Ingres voile et atténue d'une ombre grise

(1) Cf. *Le Pamphlet*, 24-28 et 28-30 septembre 1848.

(2) *Le Pamphlet*, 6 octobre 1848. Cf. aussi *La Silhouette*, 1er juillet et 7 octobre 1849.

(3) *Le Messager des Théâtres*, 9 janvier 1849.

l'éclat de la réalité (1). Il fait maigrir ses modèles pour leur donner plus de sveltesse (2) ; il recouvre de voiles la ligne trop accusée des formes féminines (3). C'est un feu roulant de plaisanteries, de sarcasmes, d'ironiques compliments qui poursuivent le malheureux peintre jusque dans sa vie privée (4). Indifférent à la fidélité du dessin, Champfleury ne voit en lui que le peintre des académies froides de *la Source* et d'*Andromède* ou des compositions savantes de l'*Apothéose d'Homère*.

Pourtant, dans cette génération pervertie par la sentimentalité romantique ou par le faux bon goût du classicisme survivant, quelques peintres se distinguent par leur sincérité : les paysagistes donnent le signal du retour à la nature et à la vérité. Chez eux se révèle une réaction contre le paysage conventionnel et faux, contre les pastiches de Poussin, les collines italiennes peuplées de bergers à chapeaux pointus, ou l'Orient de pacotille des romantiques. Troyon, Dupré, Marilhat, Flers, Rousseau lui-même, bien que son imagination exaltée lui fasse voir dans la nature une exubérance inquiétante, s'appliquent à rendre avec fidélité des coins de campagne française. Leurs sous-bois sont ceux de Fontainebleau, leurs prairies et leurs troupeaux ceux de la Normandie et de l'Ile-de-France. Ils ne peignent que ce qu'ils ont vu : ils installent leur chevalet dans un site pittoresque et ne composent pas

(1) Cf. ses plaisanteries sur le papier Ingres, qui est gris.
(2) *Le Pamphlet*, mai 1848.
(3) *Id.*, décembre 1848.
(4) *Id.*, 26 octobre 1848. *La Silhouette*, 7 octobre 1849.

à grand renfort d'esquisses, de cartons et de réminiscences classiques. Parmi eux se détache Corot par sa sobriété et l'absence d' « effets » artistiques dans ses paysages (1). Dans les expositions dont il rend compte, Champfleury mentionne avec éloges ses tableaux (2). Malheureusement le réalisme des paysagistes s'arrêtait à l'imitation de la nature : s'ils n'admettaient pas qu'on dût idéaliser un arbre, modifier le contour d'une colline pour lui donner plus de grâce, ou imaginer une Arcadie de convention d'après les peintures des anciens maîtres, ils n'essayaient pas de reproduire avec le même scrupule des scènes de la vie contemporaine. Corot introduisait des personnages mythologiques, des peplums et des tuniques dans les vergers et les clairières dessinés au petit jour aux environs de Barbizon ou de Montigny. Un seul peintre semble se tourner vers une peinture de genre réaliste : c'est François Bonvin.

Son influence sur Champfleury précéda celle de Courbet. C'était, nous dit Champfleury (3), le fils d'une couturière et d'un garde champêtre. Il occupait une place à l'Assistance publique qui le faisait vivre et lui laissait des loisirs. Il exposa d'abord sous les galeries de l'Institut, vers 1845, des aquarelles qu'il vendait aux amateurs du quartier. C'est de cette façon que Champfleury le connut et ils se lièrent d'une amitié vigoureuse. Dès lors, Bonvin fréquente le cénacle bohème ; bien qu'il préférât le

(1) *La Silhouette*, 8 juillet 1849.

(2) *L'Artiste*, 4 octobre 1846. *Messager de l'Assemblée,* 20 février 1851. Cf. *Souvenirs : Corot et Chintreuil*, p. 165.

(3) Cf. *Souvenirs de jeunesse*, p. 150.

café de Fleurus, où les peintres étaient en majorité, on le voyait chez Dagneaux ou chez Momus; Champfleury l'a mis en scène, sous le nom de Thomas, dans ses *Aventures de Mariette*. En 1851, il lui dédie ses *Comédiens de province* (1) : « C'est au peintre de la *Femme qui taille la soupe* que je dédie ces mœurs provinciales. » Le tableau en question avait été exposé au Salon de 1849; il avait vivement frappé Champfleury, qui en fit un éloge enthousiaste et baptisa Bonvin « peintre de la famille » (2); détail très significatif, il le rapproche de Corot. Ce sont deux réalistes qui appliquent la même méthode à des sujets différents. François Bonvin semble avoir été un Chardin plus prosaïque, sans cette grâce délicate, et surtout avec beaucoup moins d'habileté technique. Il peignait des natures mortes, s'intéressait aux faïences, aux plats rustiques chargés de fruits. Il faisait aussi des scènes d'intérieur et excellait dans les portraits d'enfants; d'après Champfleury, c'était sa petite fille qui était son modèle accoutumé. C'est elle qui est reproduite sous des aspects divers dans l'*École des religieuses* (Salon de 1850). Bonvin acquit d'ailleurs une certaine célébrité : il exposa, en 1852, une *Distribution de secours* et une série de tableaux en 1855. Mais, à cette époque, ses théories semblaient peu audacieuses en comparaison des exagérations bruyantes de Courbet. N'oublions pas cependant que Champfleury, avant de rencontrer le maître d'Ornans,

(1) *Veillées littéraires*, t. V, 1851, n° 2.
(2) *La Silhouette*, 8 juillet 1849.

avait fondé sur lui de grands espoirs. Il lui apparaissait comme le peintre attitré de la future école réaliste. Cette sincérité d'exécution, cette prédilection pour les sujets humbles, cet amour pour la vie familiale, les intérieurs calmes, réjouis par le ramage bariolé des faïences, l'éclat des cuivres et la fraîcheur des fleurs, tout cela séduisait l'historien des Lenain, l'admirateur des Hollandais lumineux et paisibles. Le réalisme de Bonvin n'a pas la brutalité de celui de Courbet; il évite les laideurs, il compose, il cherche à réjouir l'œil, non à l'étonner. Mais il se dégage résolument des formes conventionnelles. Les paysagistes avaient affranchi la nature; Bonvin essayait de ramener la peinture de genre à la modeste et fidèle imitation de la réalité.



Mais voici venir le grand réaliste, le maître peintre Courbet :

« Personne n'ignore, nous dit Audebrand, que c'est lui qui, au lendemain du 24 février, a donné le signal du réalisme en matière d'art (1). »

Si cette assertion est vérifiée, nous pouvons nous attendre à voir Champfleury, dont nous connaissons les goûts, se faire le panégyriste du peintre. Nous savons, d'autre part, qu'en 1848, ses théories littéraires étaient encore flottantes : il hésitait entre des influences diverses; son réalisme ne s'exprimait que

(1) *La Fin de la Bohème*, p. 105.

dans de courtes nouvelles et n'apparaissait que mélangé à des éléments étrangers. L'audace, l'habileté, les succès de Courbet lui ôtèrent ses derniers scrupules et triomphèrent de ses hésitations. C'est sous l'action de Courbet que le critique d'art et le littérateur, qui chez Champfleury restaient indépendants l'un de l'autre, s'unirent dans une foi nouvelle. C'est autour du paysan d'Ornans que se constitua le cénacle réaliste d'où sortit l'école que nous étudierons dans la dernière partie de ce travail.

Gustave Courbet était né le 10 janvier 1819, à Ornans, en Franche-Comté (1). Nous n'avons pas ici à entrer dans le détail de sa biographie. Quelques traits suffiront à rappeler les principales étapes de sa carrière. Fils de paysans, malgré son séjour au séminaire, il fut et resta toute sa vie réfractaire à la culture littéraire. Sa vocation pour la peinture fut précoce, mais son apprentissage fut lent. Il se fit plus au Louvre que dans les ateliers, et, de 1840 à 1848, nous voyons Courbet copier avec acharnement les tableaux de ses maîtres préférés. Ce sont précisément ceux qu'appréciait Champfleury : Hollandais, Espagnols, Vénitiens et, parmi les modernes, Delacroix. S'il exposa à partir de 1844, ce n'est qu'en 1849 qu'il attire l'attention et obtient la deuxième médaille d'or pour l'*Après-midi à Ornans*. Ses envois de 1851, 1852 et 1853 suscitent des polémiques violentes qui s'exaspérèrent lorsqu'en 1855 il ouvrit, à côté de l'exposition universelle de peinture, une exposition particulière de ses œuvres.

(1) Cf. la conférence reproduite dans *les Gaudes*, 1907, p. 57.

Nous verrons comment les critiques qu'elles soulevèrent servirent à la renommée de Courbet. Jusqu'en 1866, il reste un peintre contesté, mais dont personne ne méconnaît la valeur. A partir de cette date, il semble s'assagir : ses *Chasses au chevreuil,* ses *Forêts* ne rencontraient que des éloges. En 1866, la *Femme au perroquet,* une académie, et la *Remise de chevreuils* (1) lui valurent d'unanimes applaudissements. About fit sur ce dernier tableau un article enthousiaste. Mais, sous l'influence de doctrines politiques, Courbet se laissait aller à des œuvres où l'intention réaliste ou satirique ne dissimulait pas la décadence du métier : le *Retour de la conférence* fut refusé au Salon de 1863 ; en 1865, le *Portrait de Proudhon et de sa famille,* qui rappelait la manière de l'*Enterrement,* fut jugé mauvais. Dès ce moment, Courbet se tourna de plus en plus vers la politique, en même temps que séduit par son succès, accablé de commandes, il se laisse aller à produire des œuvres faciles et lâchées. On peut mesurer l'étendue de ce succès si l'on songe qu'en 1871 il put payer une bonne partie des 300,000 fr. que la Haute-Cour l'avait condamné à rembourser : on sait que, directeur des Beaux-Arts sous la Commune, Courbet fut, à tort ou à raison, accusé d'avoir présidé au « déboulonnement » de la colonne Vendôme (2). Après le triomphe des Versaillais et sa détention à Sainte-Pélagie, il s'était réfugié en Suisse, à La Tour-de-Peilz ; il y peignit encore, pour

(1) Musée du Louvre.
(2) Cf. Castagnary, *Courbet et la colonne Vendôme.*

vivre, quelques œuvres de valeur et mourut quelques années après d'une maladie de foie déterminée par l'abus de l'alcool.

« Courbet était un paysagiste de l'humanité (1). » Ce mot résume toute la nouveauté de ses tentatives : nous avons vu que l'école des paysagistes s'était dégagée avant lui des traditions, qu'elle avait substitué à des tableaux de convention la reproduction fidèle de la campagne française. Les paysages de Courbet continuent ce que Troyon et Corot avaient commencé : les titres seuls de ses œuvres sont significatifs : *Les rochers d'Ornans, Paysage de l'île de Bougival, Les bords de la Loire, Chasse au chevreuil dans les forêts du Jura*. D'Ideville, qui l'a vu travailler à Trouville, nous montre comment il peignait ses marines : il plantait son chevalet sur la falaise, regardait et notait sur sa toile les nuances du ciel, les couleurs des lames ou tel aspect particulier de la côte ; le lendemain, il recommençait et reproduisait une autre face de ce modèle éternellement changeant. Son biographe Gros-Kost nous le montre, à Ornans, devant un coucher de soleil, fixant dans sa mémoire les dégradations subtiles de teintes, l'évanouissement des nuances et la descente de l'ombre (2). La perspicacité de sa vision lui faisait trouver immédiatement le ton véritable du tableau et lui permettait de démêler les valeurs particulières de chaque détail. Alors seulement il mélangeait ses couleurs, composait ses teintes et se

(1) C. Lemonnier, *Courbet, sa vie, son œuvre*, p. 38.
(2) Gros-Kost, *Courbet, souvenirs intimes*, p. 66.

mettait à peindre sans jeter les yeux dans ses cartons, sans souci d'utiliser telle ou telle esquisse. Il notait directement sur le fond, après avoir esquissé au fusain les grandes masses, chaque particularité. Ainsi il pouvait comparer sa manière à celle du soleil qui éclaire d'abord l'ensemble et fait surgir peu à peu de l'ombre les lignes des objets, qu'il précise au fur et à mesure. C'est le procédé réaliste par excellence qui consiste à regarder attentivement, à bien voir et à noter ce qu'on voit dans la mesure stricte où on le voit (1) : « Il n'avait, nous dit-on, que la perception des choses sous leurs deux qualités esthétiques de la forme et de la couleur (2). » Voyez avec quel soin il commente pour son ami Fr. Wey chaque détail des *Cerfs* et du *Piqueur* (3) : il explique où, quand, comment il a vu de ses propres yeux les scènes qu'il retrace. Il n'hésite pas à se lancer dans les chiffres et les termes de vénerie pour prouver que tout est réel dans ce paysage, qu'il n'a rien inventé ni rien modifié. Comme il mettait au service de ce parti pris réaliste et de cette acuité de vision une main qui possédait tous les secrets du métier, il ne pouvait aboutir qu'à de vrais chefs-d'œuvre naturalistes, comme ceux qui sont exposés au Louvre : *La Vague*, *La Remise de chevreuils* et *Le Ruisseau du Puits-Noir*.

(1) Cf. Champfleury, préface des *Contes domestiques* : Ce que je vois entre dans ma tête, descend dans ma plume, et devient ce que j'ai vu. »

(2) Gros-Kost, op. cit., p. 199.

(3) *Archives historiques, artistiques et littéraires*, tome I, 1889-90, p. 171.

Appliquons la même méthode à la figure humaine ou aux costumes des paysans franc-comtois, nous aurons les tableaux de genre de Courbet. Dans l'*Enterrement à Ornans,* il se borna à réunir autour de lui les amis de son père, les laissa prendre la pose qui leur était naturelle et reproduisit sur sa toile la confusion de leur groupe, la singularité vulgaire de leurs profils. Une lettre à Fr. Wey (1) nous expose la genèse des *Casseurs de pierres :* il a rencontré ses modèles sur la route d'Ornans et les a peints dans leur travail, sans rien changer à leur costume, sans les débarbouiller ni leur imposer une attitude sculpturale. Courbet est donc bien « le paysagiste de l'humanité » : il considère ses personnages sous les deux aspects de la forme et de la couleur, et de même qu'il ne songeait pas à faire écrêter le château d'Ornans pour lui donner plus de relief, de même il n'ôtera pas à son casseur de pierres son feutre sale et cabossé. S'il peint le philosophe Trapadoux, ce sera avec la pose familière qu'il prend dans son atelier, assis sur un escabeau, les jambes allongées, les pieds bien en vue, un livre ouvert sur les genoux, la tête penchée, en raccourci et sans regard (2). Et comme les modèles qu'il avait sous les yeux, ceux qu'il prenait parmi la société paysanne d'Ornans ou à la brasserie Andler, n'ont rien d'élégant ni d'apprêté, sa peinture ne reproduit que des aspects communs, parfois

(1) *Archives historiques, artistiques et littéraires,* tome I, p. 35. Cf. Champfleury, *Souvenirs,* pp. 174, 175, 176 (Lettres de Courbet).

(2) Reproduction dans d'Ideville, op. cit.

vulgaires, de la réalité. Sa *Baigneuse* est une grosse femme, une masse de chair où la pureté des lignes s'efface ; ses *Demoiselles de village,* ses *Cribleuses de blé* sont laides. Les paysans de Flagey sont habillés à la paysanne, sales et sans expression ; les *Demoiselles des bords de la Seine* se vautrent sur l'herbe en toilettes fripées et sourient d'un sourire à la fois niais et voluptueux. Tout cela n'est qu'une conséquence de ce principe : peindre les gens comme les choses, et de ses deux corollaires : ne pas se soucier de la composition, ne pas embellir son modèle.

Courbet ne se contentait pas de faire des tableaux suivant les formules de la doctrine réaliste : il la prêchait. Il ne l'a pas exposée par écrit ; mais ses biographes ont recueilli des fragments de conversations, des anecdotes qui suffisent à nous donner un aperçu de cette doctrine. Il serait important de savoir si, dès 1849, Courbet, qui exposait des œuvres déjà réalistes, avait une idée claire du but qu'il voulait atteindre. Malheureusement, la plupart des propos qu'on lui prête ne sont pas datés ; on pourrait supposer que c'est précisément Champfleury et son groupe qui lui ont appris à préciser ce qui n'était qu'une tendance de son art. Mais nous possédons une lettre précieuse du 26 novembre 1849 (1), qui nous permet de trancher cette question de priorité. Courbet y fait, à propos des *Casseurs de pierres,* un véritable cours d'art réa-

(1) *Archives historiques, artistiques et littéraires,* loc. cit. Citée par Troubat, *Une Amitié à la d'Arthez*, p. 167.

liste et termine, en réponse aux conseils de Peisse, le critique de la *Revue des Deux Mondes* et du *Constitutionnel,* par ces mots significatifs : « Oui, monsieur Peisse, il faut encanailler l'art ! Il y a trop longtemps que les peintres nos contemporains font de l'art à idée et d'après des cartons ! » Nous pouvons donc admettre qu'à cette date Courbet se pose déjà en théoricien du réalisme. Autour de cette phrase, nous pouvons grouper les détails rapportés par Th. Sylvestre, Gros-Kost et Audebrand, et résumer ainsi la doctrine de Courbet : on ne peut peindre que ce qu'on a vu, c'est-à-dire l'histoire contemporaine. Ceux qui peignent autre chose se laissent guider par l'influence de la tradition et perdent leur personnalité. Sans doute, il est bon de connaître cette tradition, mais, dans les anciens maîtres, on ne doit étudier que la technique. « J'ai étudié, dit-il dans la *Notice* sur son exposition de 1855, en dehors de tout système et sans parti pris l'art des anciens et l'art des modernes. Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres ; ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de l'art pour l'art. Non ! j'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité (1). » « Je suis courbettiste, voilà tout », disait-il fréquemment (2). A cette affirmation se rattache toute une critique parfois exagérée des pein-

(1) Profession de foi, en tête de la brochure : *Exposition et vente des tableaux de G. Courbet,* probablement rédigée par son ami Castagnary.
(2) Sylvestre, op. cit., p. 113.

tres qui l'ont immédiatement précédé (1). L'obéissance à la tradition amène le cliché : David et Gros n'ont fait que des clichés. En revanche, Delacroix et Géricault se sont écartés de la nature par le dévergondage de leur imagination. C'est, en effet, l'absence d'imagination qui caractérise « l'individualité » de Courbet : « Un soupçon d'idéal mettait le feu à toutes ses colères. Quand on lui montrait des photographies un peu ensoleillées, il s'écriait en frappant du pied : « Ce n'est pas la vérité, ça ! C'est de l'artisterie, c'est du mensonge (2) ». « Ils n'ont pas pour un liard d'idéal (3) », disait-il à Fr. Wey de ses *Cerfs*. « Pourquoi chercherais-je à voir dans le monde ce qui n'y est pas et à défigurer par des efforts d'imagination ce qui s'y trouve (4)? » Cet « élève de la nature » devenait incapable d'apprécier même les qualités techniques des maîtres lorsqu'il flairait chez eux cet idéal honni. Raphaël le mettait en fureur :

« Peinture, sculpture, gravure, tout ce qui avait été fait avant lui ne comptait pas. Je ne sais plus qui lui parla un jour de la *Vierge à la chaise* de Raphaël. « Voilà une belle farce, dit-il ; des Raphaël, il y a dans les turnes de nos faubourgs vingt pauvres bougres qui en font au jour la journée, des Raphaël, et les papes ni les rois ne songent à leur donner des couronnes ni du pain. »

(1) Sur la réaction de Courbet contre la peinture du temps, cf. Ph. de Chennevières, *Lettres sur l'Art français*, p. 38 fin.
(2) Audebrand, *la Fin de la Bohème*, p. 109.
(3) Lettre de 1861, op. cit.
(4) Th. Sylvestre, op. cit., p. 113.

« La *Jeunesse!* disait-il d'une statue d'Aimé Millet, est-ce qu'il existe une femme pour représenter la Jeunesse? Et puis la jeune personne qu'on nous montre est toute nue. Est-ce que c'est réel ça? Il fallait lui faire une robe; où est la robe (1)? »

En somme, il semble que chez lui réalisme soit synonyme de négation de l'imagination, de prédominance de la vérité sur la fiction poétique. Bien qu'il se défende d'être partisan de l'art pour l'art, qu'il déblatère contre les rois et les prêtres et prêche la rusticité, il est plus près de Flaubert qu'il ne le croit. N'est-ce pas prêcher le culte de la forme, substituer à l'inspiration la connaissance de la technique que d'affirmer : « Le peintre puissant doit être capable d'effacer et de refaire dix fois de suite sans hésitation son meilleur tableau, pour prouver qu'il n'est l'esclave ni du hasard ni de ses nerfs (2). » Ce n'était pas seulement aux beaux-arts qu'il prétendait appliquer ces belles formules : son ambition allait plus loin; il se faisait critique littéraire avec une égale facilité. Il y était entraîné par son ignorance qui ne lui laissait pas voir les difficultés et par sa vanité qui le faisait sauter par-dessus avec désinvolture : « Molière! s'écriait-il, en voilà encore un que je tirerai au clair! » Ainsi armé, il partait en guerre contre les moulins à vent des prétendus idéalistes. Les poètes l'agaçaient. Seuls trouvaient grâce devant lui Baudelaire et son compatriote Büchon : « Faire des vers, c'est malhonnête; parler

(1) Audebrand, op. cit., p. 109.
(2) Th. Sylvestre, op. cit.

autrement que tout le monde, c'est de l'aristocratie (1). » Il conçut même l'idée d'un tableau symbolique, *la Source d'Hippocrène,* qui devait traduire en peinture réaliste le vide, l'inanité de toute poésie. Il composait pour l'édification de ses amis des chansons rustiques, sans rimes, sans mesure, sans métaphores, dans un français qui sentait son patois. La littérature contemporaine, la tragédie, rien ne le satisfaisait : « M. Ingres, M. Scribe, Mlle Rachel, fichez-moi tout ça à l'eau dans un sac (2) ! »

On ne peut citer toutes les boutades dirigées contre l'idéal et le bon goût qui le choquaient chez des auteurs qu'il n'avait d'ailleurs jamais lus. Ses allures répondaient à ses principes : il affectait des airs populaires, un langage pittoresque et brutal, un matérialisme grossier. Il fut grand buveur et gros mangeur ; les « choppes », les saucisses, la soupe au fromage (3) et la pipe étaient les indispensables accessoires de ses conférences à la brasserie Andler. Il ne perdit jamais ses goûts de paysan : il les exagéra par amour du clocher (4), par un provincialisme volontaire et par goût du burlesque, par besoin d'« épater » son public, d'afficher tapageusement sa fameuse individualité. Une théorie aussi violente propagée si bruyamment ne pouvait que

(1) Gros-Kost, op. cit., p. 34.
(2) Audebrand, op. cit., p. 109.
(3) Cf. la chanson composée par Büchon avec musique de Schanne.
(4) Sur la tendance franc-comtoise chez Courbet, cf. Dussolier, *Nos gens de lettres,* p. 252, et pour ses allures paysannes Th. Sylvestre, passim.

frapper l'esprit des contemporains et plus particulièrement des familiers de Courbet.

Champfleury fut un des premiers. Ce fut lui qui découvrit Courbet perdu dans la foule des exposants au Salon de 1848. Avait-il été renseigné sur la valeur du peintre par une lettre de Büchon, compatriote, ami et ancien collaborateur de Courbet? L'avait-il remarqué dans les cafés de la rive gauche? (Ricault d'Héricault nous montre (1) Courbet, encore inconnu, scandalisant les bourgeois du café Dagneaux par ses allures de « garçon boucher » et son langage trop imagé.) Ou plus simplement fut-il frappé par les promesses de ce talent ignoré? Le fait est qu'il écrivit dans le *Pamphlet* les lignes suivantes (2) :

« On n'a pas assez remarqué cette année au Salon une œuvre grande et forte, *La Nuit classique de Walpurgis,* peinture provoquée par l'idée générale de *Faust*. Je le dis ici, qu'on s'en souvienne! Celui-là, l'inconnu qui a peint cette *Nuit* est un grand peintre. Th. Gautier, qui aime à découvrir les jeunes talents et qui les cherche, l'a oublié. Le peintre s'appelait Courbet. Il est parti dans les montagnes (3), allant courir après la nature, qu'il ne voyait plus depuis la République. »

Cet entrefilet, enfoui dans le petit journal, n'eut aucun retentissement. Notons qu'il n'y est pas

(1) *Histoire de Mürger,* p. 116.
(2) 28 septembre 1848.
(3) Cette phrase semble bien montrer que Champfleury avait sur Courbet des renseignements assez précis, ce qui diminue légèrement le mérite qu'il s'attribue plus tard d'avoir jugé la valeur de Courbet dès ses premiers tableaux.

encore question de réalisme : au contraire, il semble que l'admiration de Champfleury aille aux sujets qui se rapprochent de la manière romantique. En 1849, Champfleury revient à la charge ; mais il n'est pas seul : Courbet entre brusquement dans la célébrité :

« Il arrive on ne sait d'où, du ciel, comme un aérolithe. Il entre au Salon avec neuf tableaux d'un coup ; personne hier ne le connaissait, aujourd'hui il est connu de toute la peinture. Seul, en 1848, dans le *Pamphlet,* j'avais dit son nom et sa qualité ; seul j'ai parlé de quelques tableaux un peu enfouis au dernier Salon dans les galeries du Louvre ; je ne me trompe jamais, j'avais raison (1) ! »

Ces deux articles provoquèrent des relations plus suivies. 1849, c'est l'époque où le cénacle de la Bohème se disloque. Quelques-uns étaient morts, d'autres étaient arrivés : Banville est définitivement adopté par les grandes revues ; Mürger, après le succès de sa pièce aux Variétés, est du jour au lendemain le favori du public. A la place du groupe un peu composite que les critiques appelèrent l'école de la fantaisie, nous ne trouvons plus que des individualités isolées dont l'originalité s'accuse. Mais autour des deux amis, Courbet et Champfleury, un nouveau groupe se forme, et ce fut véritablement le cénacle réaliste (2) :

« Vers 1850 se forma sur la rive gauche un groupe de littérateurs et d'artistes levant le drapeau

(1) *La Silhouette,* 22 juillet 1849.

(2) « Courbet le premier ouvrit, vers la fin de 1848, les portes du temple. » *Souvenirs,* pp. 188-89.

d'une nouvelle école, qui tentait de succéder à celle du bon sens et du romantisme. La passion qu'ils professaient pour la vérité, entendez la vérité crue, leur valut le nom tout indiqué de réalistes. Nous avions des chefs gradés, sans qu'ils s'en doutassent, et qui étaient tout bonnement les plus éloquents à faire valoir nos théories par le mérite de leurs œuvres. Un de ceux-là fut Champfleury, très brave de sa plume et qui guerroyait vigoureusement dans les petits et grands journaux. Quant aux peintres, depuis le tableau si tapageur des *Casseurs de pierres,* ils reconnaissaient l'autorité de Courbet (1). »

Le cénacle réaliste comprenait, outre les deux grands chefs, des affiliés plus humbles et des membres correspondants. Du côté artiste, c'étaient Bonvin, Chenavard, Castagnary, Préault ; Corot et Daumier ne dédaignaient pas de s'y mêler parfois. Du côté des littérateurs, c'étaient Duranty, Barbara, Fernand Desnoyers, Dupont, G. Mathieu, etc. ; Büchon entretenait avec eux une active correspondance. Nous aurons à revenir sur tous ces noms lorsque nous étudierons, non plus les conditions dans lesquelles s'est exercée l'influence de Courbet, mais le mouvement littéraire qui sortit un peu plus tard de ce cénacle. Il tenait ses assises sur la rive gauche, brasserie Andler, rue d'Hautefeuille, non loin de l'atelier de Courbet ; beaucoup y mangeaient ; d'autres venaient y passer la soirée autour de larges tables de chêne, dans une salle décorée, à la mode allemande, de salaisons pendues au plafond. Ils y

(1) A. Schanne, *Souvenirs de Schaunard,* p. 286.

absorbaient le chopes indispensables pour faire passer les discours du maître peintre. Sur la rive droite, dans le vaste hall de la brasserie des Martyrs, la société était plus nombreuse; néanmoins les réalistes y occupaient une place respectable; leur groupe attirait à lui, sinon par sa masse, du moins par le vacarme qu'il faisait, bon nombre d'hésitants. C'est dans ces deux cafés que Courbet prêcha la nouvelle doctrine : Champfleury l'y écoutait, ironique parfois devant les boutades énormes, mais intéressé au fond et retrouvant chez Courbet, sous une forme violente, les idées qu'il caressait lui-même depuis ses débuts. Leurs relations ne se bornaient pas là : les discussions se prolongeaient dans l'atelier de Courbet, devant les tableaux esquissés. Champfleury le suivait parfois jusqu'en Franche-Comté : « MM. Castagnary et Champfleury l'accompagnaient quelquefois en Franche-Comté. A Ornans, leurs noms sont connus presque autant que celui du célèbre peintre. Le rendez-vous des uns et des autres était la maison du docteur Ordinaire, à Mézières (1). » Dupont se joignit une fois à eux. En 1853, en juillet 1856, Champfleury passe les vacances à Besançon, Salins et Montbéliard (2). Ainsi, on peut affirmer que de 1848 à 1865, date à laquelle il se brouilla définitivement avec Courbet, la vie de Champfleury et celle du peintre se mêlèrent dans une intimité de tous les instants. On ne saurait trouver de conditions plus favorables à l'influence réciproque de deux esprits.

(1) Lettre de M. J. V., citée dans d'Ideville, op. cit., p. 8.
(2) Cf. les lettres à sa mère.

Nous avons des preuves directes de cette influence dans toute une série de documents fort importants : d'abord les articles sur Courbet publiés par Champfleury de 1850 à 1862 dans les journaux ou dans ses ouvrages de critique, ensuite dans la *Correspondance avec Max Büchon,* dont M. Troubat a donné de nombreux extraits dans son *Amitié à la d'Arthez.* Nous y voyons, d'une part, Champfleury défendre son ami contre les critiques et revendiquer pour Courbet une gloire qu'il avait été le premier à réclamer. D'autre part, il exprime ses réserves, il marque la limite du talent de Courbet et la vraie portée de ses théories. Disons tout de suite que jamais, même dans ses lettres les plus intimes, il ne critique le principe même du réalisme tel que Courbet l'avait posé et tel que nous l'avons défini plus haut. En 1850, il écrit à propos de l'*Enterrement :*

« Il n'est pas encore temps de dire l'impression que produiront ces scènes domestiques, grandes comme des tableaux d'histoire et où l'auteur n'a pas reculé à peindre la bourgeoisie moderne en pied, avec son costume provincial et brossé. L'époque des plumets est passé ; beaucoup regrettent les costumes de Van Dyck ; mais M. Courbet a compris que la peinture ne doit pas tromper les siècles futurs sur notre costume. Les tableaux historiques de M. Courbet, qui seront un événement au Salon, vont soulever d'importantes discussions ; les critiques peuvent dès aujourd'hui se préparer à combattre pour ou contre le *réalisme* dans l'art (1). »

(1) *L'Ordre,* 21 septembre 1850 : *Mouvement des arts.*

Voilà donc le grand mot lâché! C'est la première fois qu'il apparaît dans l'œuvre de Champfleury, et avant de l'appliquer à ses propres travaux, c'est à l'art de Courbet qu'il décerne cette épithète. En 1851 paraît un grand article dans *Le Messager de l'Assemblée* (1) : il est d'une importance extrême pour l'étude de l'évolution de la pensée de Champfleury. Il commence par des détails sur la vie, l'œuvre et la manière de Courbet, puis vient une réponse aux critiques : d'abord Courbet a des ancêtres; ce sont naturellement ces éternels Flamands que nous voyons reparaître à tous les chapitres. « Les fêtes de famille où l'on crie « le roi boit ! » où l'on chante, où l'on joue de la musette, où l'on se détourne de table quand la digestion est pénible », et aussi les tableaux espagnols, les mendiants, les pouilleux, les culs-de-jatte de Ribeira ou de Vélasquez. On reproche à Courbet d'avoir enlaidi ses modèles : souvenons-nous, dit Champfleury, qu'on a fait le même reproche à Balzac! Courbet n'a qu'à répondre comme lui que « les bourgeois sont ainsi » : — « Est-ce de la faute du peintre si les intérêts matériels, si la vie de petite ville, si des égoïsmes sordides, la mesquinerie de province clouent leurs griffes sur la figure, éteignent les yeux, plissent le front, hébètent la bouche? » Dans ce rapprochement inattendu entre la *Comédie humaine* et l'*Enterrement à Ornans,* entre la peinture, considérée comme l'histoire de la bourgeoisie contemporaine, et la littérature, nous saisissons le désir

(1) 25 février 1851, reproduit dans *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui.*

d'élargir le débat, de poser la question sous une forme plus vaste. Et en même temps nous voyons par quel travail l'esprit de Champfleury a été conduit à formuler son esthétique réaliste : l'influence de Courbet continue celle de Balzac et se combine avec le restant des vieux préjugés romantiques. L'article s'achève par un véritable manifeste réaliste :

« Le temps est passé de ces panthéistes qui ont fait jouer à la nature des comédies si niaises, le réalisme apparaît, sérieux et convaincu, ironique et brutal, sincère et plein de poésie. Le livre qui mettra à nu toutes ces friperies orgueilleuses ne tardera pas à paraître : les esprits se remuent de toutes parts. En province de jeunes esprits attendent le premier audacieux qui fera sauter tous ces chercheurs de mots, cette école de plaisants, ces ramasseurs d'esprit, ces moutons de Panurge qui suivent tous le même fossé, ces faiseurs de proverbes, ces littérateurs à clichés, ces pâtissiers avec leurs vers fondus dans le même moule. » — « Nous ne renions pas nos pères, nous renions les perroquets. Il n'y aura pas de temple assez grand pour contenir tous les livres en habits jaunes que nous serons obligés de déchirer avant de les mettre au rebut; car il faudra montrer comme ils étaient mal cousus, les bourres de mauvaise qualité qui les emplissaient et la triste doublure dessous. Pénible besogne qui demande plus d'un jour! » Courbet est des leurs parce qu'il s'oppose « à la peinture anecdotique, sentimentale, la peinture académique et la fausse énergie », mais surtout parce que son œuvre peinte

« c'est la bourgeoisie moderne, en pied, avec ses ridicules, ses laideurs et ses beautés. »

En 1855 l'exposition Courbet fournit à Champfleury une nouvelle occasion de célébrer le grand homme du cénacle. Cette fois, pour donner plus de publicité à son manifeste, il le publie sous forme de lettre à G. Sand (1). Il y développe à peu près les mêmes idées, loue comme il convient les qualités techniques du peintre. Si l'*Enterrement à Ornans* lui semble toujours la meilleure œuvre de Courbet, ses autres tableaux sont encore des chefs-d'œuvre en face des élégances de l'école du dix-huitième siècle ou des excès des coloristes. A la critique d'art se mêlent d'ailleurs, dans une proportion beaucoup plus considérable, les considérations littéraires sur lesquelles nous reviendrons en étudiant la théorie réaliste. En 1860, dans sa brochure sur Wagner, Champfleury prend encore la défense du peintre : « On peut découper, dans chacune de ses toiles, un morceau : c'est de la peinture. Mais comme les Français se connaissent médiocrement en peinture et qu'ils s'attachent avant tout au sujet, à l'esprit, au joli, Courbet ne pouvait être compris. » Enfin, en 1862, il le met au rang des grandes figures d'aujourd'hui, côte à côte avec Gérard de Nerval et Balzac.

Officiellement, pour le public, Champfleury fut donc le cornac de Courbet, comme Sainte-Beuve fut, d'après Heine, celui d'Hugo. Son admiration ne faillit pas un instant et l'exemple du peintre lui

(1) *L'Artiste*, 2 septembre 1855 : *le Réalisme, lettre à G. Sand*. Reproduit en 1857 dans le volume *le Réalisme*.

servit à concevoir et à défendre le réalisme. Avons-nous là sa pensée intime? Les lettres à Büchon vont nous le dire. A coup sûr, une bonne partie de celles que cite M. Troubat montrent que Champfleury fut sensible comme les autres aux ridicules de Courbet, qu'il réduisit à leur juste valeur ses boutades trop fantaisistes, surtout qu'il déplora le laisser-aller auquel s'abandonnait parfois le triomphateur du jour. Il n'approuvait pas non plus les improvisations prétentieuses, les discours de brasserie : « Rien n'est plus dangereux pour lui que de vouloir écrire (1). » Surtout il se plaint de voir Courbet se relâcher au moment où la cause du réalisme est en jeu : les *Baigneuses,* si elles soulèvent un scandale, sont au moins de la bonne peinture, mais en 1857, les *Demoiselles des bords de la Seine* sont « affreuses » : « Décidément Courbet ne comprend rien aux femmes. Vous allez me trouver corrompu. Je vous ai toujours dit que depuis *l'Enterrement,* notre ami avait perdu la piste. Il a trop tâté le pouls de l'esprit public, il veut lui plaire et il n'a pas la souplesse nécessaire pour cela. Courbet devait rester un honnête et solide Franc-Comtois (2). » Lorsque Courbet se laisse entraîner par les suggestions de la politique et égarer par les admirations irraisonnées, Champfleury demande : « Courbet veut-il devenir le Kaulbach d'une série de fresques antireligieuses? Cela ne prendra pas. Quoi qu'il en dise, le *Retour de la Conférence* est un échec. Que Courbet peigne

(1) Troubat, *Une Amitié à la d'Arthez,* p. 120.
(2) Troubat, op. cit., p. 114.

des paysages de sa province, des sujets domestiques, là est son véritable rôle : mais, grands dieux ! qu'il se garde du symbolisme et de la satire, pour lesquels son esprit n'est pas fait (1). » — « Je suis furieux contre lui, dit-il une autre fois, quand je pense que de si belles promesses ont abouti non seulement aux *Curés,* mais encore à tant de pauvretés que j'ai vues dans son atelier. Je porte une partie de son succès comme aussi de ses défaillances et vous pensez si j'aurais été ravi d'avoir bien prophétisé (2). »

Enfin, en 1865, la *Famille de Proudhon,* sur laquelle Champfleury avait déjà fait des critiques, fut l'occasion de la brouille définitive entre les deux amis et, par contre-coup, avec Büchon, qui prenait parti pour son compatriote. Il est vrai qu'à cette date les idées littéraires de Champfleury se sont singulièrement assagies. Le réalisme lui apparaît comme un souvenir de jeunesse; il est allé rejoindre les pantomimes des Funambules et les scènes de la bohème. Aussi peut-il écrire à Büchon : « On n'a pas été lié quinze ans avec un homme vivant près de huit heures par jour avec lui sans l'aimer et sans le connaître. Quand j'ai perdu Courbet de vue, ç'a été pour m'isoler, travailler, réfléchir, étudier et tâcher de m'améliorer. Courbet a continué sa vie noctambule (3)... »

Plaisanteries et dissentiments ne doivent pas nous faire douter que Champfleury n'ait subi, de

(1) Mars 1863. Troubal, op. cit., p. 177.

(2) Mars 1863 et juillet 1864. Cf. aussi la lettre du 2 juin 1863, pp. 160 et 161.

(3) Troubat, op. cit., p. 179.

1848 à 1852, l'influence de celui qu'il raille en 1857 et qu'il abandonne en 1865. Champfleury, comme il nous l'a dit, « enrageait » de voir Courbet, à partir du moment où il fut célèbre, trahir la cause du réalisme « par des concessions comme *le Chevreuil* », la compromettre dans des tableaux bâclés, ou, chose plus grave, se lancer dans la peinture symbolique : par delà l'*Enterrement,* il rétrogradait jusqu'à ce fameux *Char de l'Etat,* dont Sylvestre nous a laissé la description. Mais tant que Courbet tint ferme, s'opposa d'une façon irréductible à l'esthétique bourgeoise, tant qu'il traita des sujets, même brutaux, avec la conscience et l'exactitude de ses premiers tableaux, Champfleury applaudit. Il écrivait en février 1853 : « Je crois à un grand succès cette année; il a surtout une *Fileuse* que je regarde comme un chef-d'œuvre. *Les Lutteurs* ne seront pas contestés (1). » Il lui donne des conseils sur la composition de l'exposition de 1855; il le félicite du succès; tout en déclarant qu'il n'est pas content de l'article qu'il a fait sur cette exposition, il trouve les critiques des journaux plus mauvaises encore : « Gautier en a parlé dans *le Moniteur*. Le père Jay, Étienne du *Constitutionnel,* n'étaient réellement pas plus ramollis quand ils défendaient le classicisme contre le romantisme ; il n'y a pas de plaisir à lutter contre de si vieux adversaires (2). » Il réconforte Courbet, un peu découragé par les horions qui pleuvent de tous côtés; il voudrait le voir

(1) Troubat, op. cit., p. 105. Cf. aussi *Souvenirs,* p. 227.
(2) Décembre 1855, Troubat, op. cit., p. 112.

entreprendre de forcer à l'admiration la critique, non de la désarmer :

« Flatter le goût public, étonner les gens ! aucun des deux moyens n'est le bon. C'est se flatter soi-même par des œuvres qu'on aime à quoi il faudrait arriver. Courbet me raconte un sujet de tableau très beau à peindre, *l'Abattoir à Ornans,* et il me dit : « Mais tout le monde sera choqué ! » Moi, je vois le tableau, le sujet ne me répugne pas, et je ne comprends pas pourquoi Courbet s'inquiète des sentiments des acheteurs, puisqu'il vendra avec beaucoup de peine les concessions comme *le Chevreuil* (1). »

Il est regrettable que nous n'ayons pas de lettres pour la période la plus intéressante, celle de 1848 à 1852 (2), celle où l'influence de Courbet fut vraîment féconde sur l'esprit de Champfleury, celle où furent peints *l'Après-dînée à Ornans, l'Enterrement* et les *Casseurs de pierres*. Nous aurions certainement retrouvé de précieux aveux qui préciseraient le sens de l'évolution que nous croyons sentir dans l'œuvre de Champfleury et dont Courbet fut la cause initiale. Nous pouvons, du moins, d'après les documents dont nous disposons, nous rendre compte d'un fait : c'est sous l'influence de la peinture que Champfleury passe de la bohème au réalisme. C'est à propos de Courbet que le mot de réalisme fut lancé, c'est chez lui que l'on vit les premiers exemples de cet art brutal et solide que

(1) Troubat, op. cit., p. 114.
(2) Les lettres à sa mère, intéressantes pour sa biographie, le sont bien moins pour ses rapports avec le groupe réaliste.

les chansons de Dupont, les romans de Sand, les contes de Champfleury ne représentaient que sous une forme très atténuée. Le ton des articles que Champfleury publie en son honneur, la façon dont il le défend à une époque déjà avancée de sa carrière, les critiques même qu'il lui adresse, tout nous prouve la réalité de cette influence; Courbet achève ce que les Flamands, les Espagnols, Corot, Daubigny et Bonvin avaient commencé : « Avec du travail il eût été, dit Champfleury, le maître de la génération actuelle qui en cherchait un de tous côtés (1). » Maître ou compagnon, le public associa vite Courbet et Champfleury dans une même popularité. C'est en bataillant aux côtés du peintre que l'écrivain se vit décerner le titre de réaliste, qu'il échangea bientôt contre celui, plus glorieux, de généralissime de la nouvelle école.

*
* *

Le rôle de la critique est, en effet, des plus intéressants et des plus complexes dans l'histoire du réalisme. C'est elle, ce sont ses invectives et ses dédains qui popularisèrent la doctrine nouvelle. Si l'on ne considérait que le nombre des œuvres, le réalisme en peinture apparaîtrait comme une fantaisie individuelle; les tableaux de Courbet étaient noyés dans des flots de peinture historique, de tableaux de genre et d'académies; à la cimaise s'étalaient les œuvres des membres de l'Institut qui

(1) Troubat, op. cit., p. 180.

l'écartèrent en 1855. Or, en 1853, la renommée de Courbet est universelle et le réalisme apparaît aux yeux des bourgeois comme l'hydre aux cent têtes. C'est l'œuvre des critiques d'art qui, dans leurs *Salons* (et tous les journaux en publiaient à cette époque), réservaient à Courbet leurs épithètes les plus violentes : « On te nie, donc tu existes ! » dira plus tard Champfleury à Duranty (1). Le réalisme fut nié avant d'être venu au monde :

« Voici venir les coryphées de l'ère nouvelle qui nous rejettent brutalement la face contre cette terre fangeuse, *udam humum,* d'où nous enlevait l'aile de la poésie (2). »

« Je crois sincèrement, dit G. Planche, que l'école réaliste qu'a voulu fonder l'auteur des *Demoiselles de village* ne ralliera pas des disciples nombreux... L'engouement qu'il a excité l'année dernière s'attiédit heureusement cette année ; le bon sens et le bon goût reprennent le dessus et le réalisme tant vanté des *Casseurs de cailloux* est réduit à sa juste valeur. Pour ma part, je m'en réjouis, car les éloges prodigués à M. Courbet pouvaient à bon droit passer pour une injure adressée aux esprits laborieux qui n'ont jamais séparé l'imitation de la nature de la beauté idéale. Du moment que l'imitation littérale, prosaïque, vulgaire était acceptée comme le dernier mot de l'art, du moment que l'imagination était proscrite comme un hors-d'œuvre, comme un

(1) *Conseils à un jeune écrivain,* en tête de *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui.*

(2) L. de Geoffroy, *Salon de 1850-51, Revue des Deux Mondes,* 1851, 1, 928.

luxe futile, les hommes qui se rattachent sinon par leurs œuvres, du moins par leurs doctrines et leurs efforts, aux traditions de la renaissance devaient se croire méconnus et bafoués. L'heure de la réparation me semble aujourd'hui sonnée (1). »

Qu'on s'imagine, sur l'abonné, l'effet de pareilles tirades répétées dans toutes les feuilles parisiennes! Il verra une phalange formidable à la place du cénacle de la brasserie Andler. Le théâtre lui-même signala aux oreilles du public les méfaits de l'école réaliste :

Faire vrai, ce n'est rien pour être réaliste,

s'écrie un personnage nommé Réalista,

C'est faire laid qu'il faut! Oui, monsieur, s'il vous plaît,
Tout ce que je dessine est horriblement laid,
Ma peinture est affreuse, et, pour qu'elle soit vraie,
J'en arrache le beau comme on fait de l'ivraie.
J'aime les teints terreux et les nez de carton,
Les fillettes avec de la barbe au menton,
Les trognes de tarasque et les coquecigrues,
Les durillons, les cors aux pieds et les verrues.
Voilà le vrai (2)!

Or, s'il vous plaît! quels étaient, en 1850, les partisans du réalisme, quelles étaient leurs œuvres? Courbet n'a que l'*Enterrement à Ornans*, Champfleury n'a écrit sur lui que les quelques lignes du *Pamphlet* et de la *Silhouette ;* il s'essaye à son premier grand roman avec les *Oies de Noël*, publiées dans *La Voix du Peuple*, qui n'a rien de commun

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1852, 2, 671.
(2) *Le Feuilleton d'Aristophane*, revue par Th. de Banville et Ph. Boyer, représentée à l'Odéon en 1850.

avec la *Revue des Deux Mondes ;* Büchon écrit dans les feuilles de Salins; Dupont et Mathieu tournent de plus en plus à la politique, et l'on ne peut pas décemment accuser Mme Sand de faire des paysans « laids ». Ceci sera vrai en 1857 : il y aura alors une école (1), des principes et des œuvres réalistes. En 1850-51, elle fut inventée par les critiques à propos de deux tableaux et de quelques conversations d'estaminet. Outre l'intérêt qu'il y avait à faire du cas Courbet un événement très parisien, c'était un moyen de tomber enfin sur quelqu'un qui n'était protégé par aucun membre de l'Institut et qui prêtait à toutes les plaisanteries. A cette époque de réaction, l'attention, lassée des agitations politiques, se portait avec une faveur marquée vers les joies paisibles de l'art ; une théorie nouvelle en peinture ne pouvait passer inaperçue; les doléances de G. Planche tombaient dans des esprits disposés à donner à ce mince événement autant d'importance qu'on en accordait deux ans auparavant aux théories socialistes. Comme, d'autre part, critiquer le réalisme c'était encore faire preuve d'attachement à l'ordre établi, repousser avec la peinture de Courbet toutes les conséquences d'un art matérialiste et populaire, critiques et lecteurs s'évertuèrent à l'anéantir (2) : pour se prouver leur bravoure, ils grandirent démesurément la taille de leur adver-

(1) Pour la peinture en particulier, Cf. Rosa Bonheur et autres : « M. Courbet fait malheureusement école », *Revue des Deux Mondes*, 1857, 4, 397. Cf. aussi *id.*, 1853 (*Salon*), p. 1144.

(2) Ph. de Chennevières appelle Courbet « le Blanqui de la peinture ». *Lettres sur l'art français,* op. cit., p. 42.

saire. Cinq ans après, les réalistes n'étaient pas encore revenus de cette manœuvre : « Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en aucun temps n'ont donné une juste idée des choses ; s'il en était autrement, les œuvres seraient superflues », dit Courbet, en 1855, en tête de son *Catalogue*. Champfleury déclare en 1853 : « Quant au réalisme, je regarde le mot comme une des meilleures plaisanteries de l'époque... le réalisme est aussi vieux que le monde et de tout temps il y a eu des réalistes ; mais les critiques, en employant perpétuellement ce mot, nous ont fait une obligation de nous en servir (1). »

Ce sont, en effet, les critiques qui, à propos de Courbet, ont lancé le mot de réalisme et propagé la renommée de la prétendue école. Ils ont fait mieux : ils ont englobé de force le romancier dans les rangs de cette armée ; forts de quelques articles de critique et de quelques nouvelles, ils ont prétendu retrouver dans chaque ligne de Champfleury, passée ou future, la trace du réalisme et d'un réalisme à la Courbet. Ainsi, ils ont tracé d'avance à Champfleury sa route : ils lui ont montré ce qu'il devait faire pour soutenir l'honneur du rang qui lui était décerné ; et ils l'ont prévenu que les mêmes reproches l'attendaient. Il suffit, pour s'en rendre compte, de comparer un Salon de G. Planche et un article de Ch. de Pontmartin.

Que reprochait-on à Courbet ? D'abord et surtout

(1) Lettre à M. Büchon, Troubat, *Une Amitié à la d'Arlhez*, p. 87.

de voir la nature en laid, de ne peindre que des sujets bas, dégoûtants et grossiers, de ne pas percevoir la beauté incluse dans la création, de manquer d'imagination et d'idéal :

« En 1851, M. Courbet a exposé d'immenses tableaux qui frisent de près la caricature... le public n'a témoigné aucune sympathie pour cette exhibition de laideurs exagérées sous prétexte d'exactitude (1) » ; « C'est le même mépris, le même dédain, pour tout ce qui ressemble à la beauté et à l'élégance des formes (2) » ; « Courbet reste définitivement le chef de l'école du laid et, ce qui est plus triste, du laid non dans sa grandeur et dans sa force, mais du laid vulgaire, du laid ignoble (3). »

Le deuxième grief des critiques est le manque d'art, c'est-à-dire le manque de choix. Jamais on n'a plus abusé de la célèbre comparaison avec la photographie ! On dénonce les conséquences : manque de composition, disposition insolite de certains détails, banalité de certains accessoires, manque d'idée et de sentiment :

« M. Courbet s'est dit : à quoi bon se fatiguer à

(1) About, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts de 1855*, chapitre XI *: les Réalistes. Revue des Deux Mondes*, 1855.

(2) G. Planche, *Salon de 1852, Revue des Deux Mondes*, op. cit. Cf. en outre *les Gaudes*, op. cit. (1907), p. 73. — Ph. de Chennevières, op. cit., p. 40. — Maxime du Camp, *Revue de Paris*, mai 1852 (*Salon de 1852*). — G. Planche, *Salon de 1855, Revue des Deux Mondes*, 1855, 3, 1151.

(3) J. du Pays, *Illustration*, 18 juin 1853. Cf. en outre *Revue des beaux-arts*, 1851, T. II, p. 40 (Lettre d'Andréa Zucatto) ; 1853, p. 221 (Courtois) ; 1855, p. 376 (Ed. Thierry).

rechercher des types de beauté qui ne sont que des accidents dans la nature et à les reproduire suivant un arrangement qu'on ne rencontre pas dans l'habitude de la vie ? L'art étant fait pour tout le monde doit représenter ce que tout le monde voit ; la seule qualité à lui demander, c'est une parfaite exactitude (1). »

De là le système de peindre les objets tels qu'on les rencontre et d'écarter tout ce qui pourrait avoir l'air d'une combinaison :

« C'est grand'pitié qu'en l'an 1851 on soit réduit à faire la démonstration des principes les plus élémentaires, à répéter que l'art n'est pas la reproduction indifférente de l'objet le premier passant, mais le choix délicat d'une intelligence raffinée par l'étude, et que sa mission est au contraire de hausser sans cesse au-dessus d'elle-même notre nature infirme et disgraciée (2) » ; « L'art ne peut être que l'idéalisation de la réalité, sans quoi on n'aurait qu'à s'en tenir à la réalité elle-même (3). » Ed. About (4) voit dans l'*Enterrement à Ornans* un « tas informe de personnages » ; dans les *Cribleuses de blé*, « la disposition des jambes est plus que triviale, elle est indécente » ; la *Dame espagnole* est « peinte avec un onguent grisâtre », sans lumière et sans couleur (5).

(1) L. de Geoffroy, *Salon de 1850-51*, *Revue des Deux Mondes*, 1851, 1, 928.

(2) L. de Geffroy, loc. cit.

(3) J. du Pays, *Illustration*, op. cit. Cf. en outre G. Planche, *Salons de 1852 et 1855*.

(4) *Revue des Deux Mondes*, 1855, op. cit.

(5) Cf. aussi *Paris*, 20 juin 1853 (Enault). — *Revue des beaux-arts*, 1852, p. 149 ; 1857, p. 276.

C'est presque mot pour mot ce que l'on reprochera aux *Aventures de Mlle Mariette* et à *M. de Boisd'hyver*. Nous retrouverons dans les chapitres suivants la même indignation devant la laideur, la revendication des droits de l'art idéalisateur, le même ton méprisant ou pédantesque. Les clichés étaient préparés à l'avance, Champfleury, classé réaliste, devait tomber dans les mêmes défauts que son compagnon de combat : « Les journaux m'agacent, écrit-il..., je ne peux plus ouvrir une feuille quelconque sans y trouver mon nom. J'en suis juste à la position de Courbet, comme un chat qui se sauve, traînant à sa queue la casserole du réalisme que des polissons y ont attachée. Quelques sympathies isolées ne me font pas oublier cette damnée casserole (1). » Indépendamment du bruit qu'elle fit dans le public, cette polémique contre Courbet et le fait que Champfleury y fut associé exerça sur l'esprit du romancier une suggestion puissante. Les critiques l'agaçaient, il essayait de préserver son individualité contre cette mainmise sur son œuvre future ; mais, au fond, il leur préparait des arguments ; il se laissait mener dans le sens où on prétendait le conduire : inconsciemment d'abord, parce qu'on ne suggère pas impunément à quelqu'un qu'il devra forcément tomber dans tel ou tel défaut. Consciemment aussi, par défi, pour montrer qu'après tout le réalisme est défendable, pour mettre aux sots le nez dans leur sottise et leur prouver victorieusement que, tout en

(1) Lettre à Büchon. Troubat, op. cit., p. 87.

ayant raison, ils ont tort. Décuplée aux yeux du public, l'importance de Courbet le fut également aux yeux de ses amis, et son influence sur Champfleury s'accentua avec le vacarme fait autour de son nom. Pour donner une idée des excès où se porta la verve des feuilletonistes, nous ajouterons encore quelques citations. Elles étaient faites pour rendre réaliste le plus calme des romanciers, et Champfleury ne l'était guère. Voici d'abord « le coup du mépris » :

« Quant à certaines toiles où la méthode réaliste est appliquée à des scènes d'un autre ordre (1), nous ne croyons pas, malgré le bruit qui se fait autour d'elles, que ce soit pour nous un devoir de nous y arrêter et de les décrire. Bien qu'il soit possible peut-être, en y regardant de près, d'y reconnaître quelques traces d'habileté matérielle, quelque promesse de talent énergique, elles sont à tous autres égards si peu conformes aux lois essentielles de l'art que nous ne voulons pas contribuer, même par la juste sévérité de nos critiques, à leur donner une importance qu'en somme elles ne sauraient avoir (2). »

L'élève de Brard et Saint-Omer pourrait signer ces « nobles accents ». Voici qui est plus grave : derrière ces paroles d'un ministre se dresse l'ombre de « Sainte-Pélagie, sous ce règne élargie » :

« L'art est bien près de se perdre lorsque abandonnant les pures régions du beau et les voies tra-

(1) Il s'agit des *Baigneuses!!*

(2) H. Delaborde, *Salon de 1853, Revue des Deux Mondes*, 1853, 2, 1144.

ditionnelles des grands maîtres pour suivre les enseignements de la nouvelle école du réalisme, il ne cherche plus qu'une imitation servile de ce que la nature offre de moins poétique et de moins élevé (1). »

Par contraste, voici la note gaie, dans ces vers de Banville, inspirés par le tableau *la Rencontre :*

Ami, si tu me vois à ce point triste et laide,
C'est que monsieur Courbet vient de passer par là,

dit la Nature au poète :

Et le sombre feuillage évidé comme un cintre,
Les gazons, le rameau qu'un fruit pansu courbait,
Chantaient : « Bonjour, monsieur Courbet le maître peintre !
Monsieur Courbet, salut ! Bonjour, monsieur Courbet ! »

Et les saules bossus plus mornes et plus graves
Que feu les écrivains du « Journal de Trévoux »,
Chantaient en chœur avec des gestes de burgraves :
« Bonjour, monsieur Courbet ! Comment vous portez-vous ? »

Une voix au lointain, de joie et d'orgueil pleine,
Faisait pleurer le cerf, ce paisible animal,
Et répondait, mêlée aux brises de la plaine :
« Merci ! Bien le bonjour ! Cela ne va pas mal (2) ! »

Mais, en dépit des amusements d'un poète et des phrases d'un ministre, Courbet restait un vrai peintre, l'auteur de toiles telles que *la Fileuse,* de portraits vivants et hardis, de paysages merveilleusement

(1) Discours de M. Fould, ministre d'État, aux artistes récompensés après l'Exposition de 1857. Cité dans *Grandes figures,* p. 250. Cf. également discours de Chapuis-Montlaville, *Souvenirs,* p. 263.

(2) Banville, *Odes funambulesques, Occidentale sixième.*

nuancés. Et les critiques ne pouvaient faire autrement que de reconnaître ces qualités. C'était un nouvel argument pour les défenseurs de Courbet, un encouragement pour les futurs réalistes. En reconnaissant les qualités techniques de Courbet, ses adversaires avouaient eux-mêmes que l'on pouvait être réaliste et artiste, que la nouvelle doctrine était susceptible de séduire des hommes de valeur. Pour le public, c'était une invite à aller voir les Courbet, malgré la condamnation proférée contre lui; aux imitateurs, c'était suggérer l'exemple d'un maître qui dédaignait les faciles succès de l'école académique et bravait les foudres des idéalistes. L'école réaliste, créée pour servir de tête de Turc aux critiques à bout de copie, risquait de périr sous le ridicule : le talent de Courbet et la bonne grâce que mirent certains à le reconnaître (1) la sauva : « Il possède une certaine harmonie forte, des qualités pittoresques et un métier juste (2). » G. Planche reconnaît « la puissance de réalité », « la vie » des figures de *l'Enterrement* (3) : « Que M. Courbet sache imiter avec fidélité, avec évidence plusieurs parties du modèle vivant, ce n'est pas moi qui essaierais de le contester (4). » About trouve dans *les Demoiselles de village* le paysage excellent; le critique de *la Revue des Beaux-Arts* s'écrie en 1855 (5) : « Un prodigieux, un inconcevable affront

(1) Cf., dès 1850, Ph. de Chennevières, op. cit., pp. 39 et 40 (début).
(2) J. du Pays, *Illustration*, 1853, op. cit.
(3) *Salon de 1852, Revue des Deux Mondes*, op. cit.
(4) *Salon de 1855, id.*
(5) *Revue des beaux-arts*, 1855, p. 138.

a été subi par le talent de M. G. Courbet, ce prince du réalisme : *l'Enterrement à Ornans* et *l'Atelier* ont été refusés. » Cette revue est d'ailleurs assez juste à l'égard de Courbet. Ses critiques sont intéressantes, non par ce qu'elles apportent d'original, mais parce qu'elles émanent d'hommes du métier, de peintres parfois rivaux de Courbet (1). About résume bien leur attitude en disant : « Les critiques ont servi M. Courbet. Les uns ont proclamé que M. Courbet peignait solidement, franchement et de verve; que son pinceau ne manquait pas de finesse, qu'il avait la main délicate à l'occasion et que sa peinture était une fausse paysanne du Danube. Les autres ont déploré trop haut qu'une valeur si estimable se dépensât à peindre des trognes (2). » En servant Courbet, ils se sont préparés un nouvel adversaire en la personne de Champfleury, qui aurait certainement hésité à lancer le manifeste littéraire de la nouvelle école si, en peinture, elle avait été représentée par un médiocre barbouilleur.

Ainsi l'influence de Courbet pousse Champfleury vers le réalisme. Avant lui, il produit des œuvres audacieuses et les appuie sur une esthétique parfois diffuse ou prétentieuse, mais assez vaste pour justifier des ouvrages littéraires, assez hardie pour ne rien respecter du passé. Cette influence s'exerça directement au cours des relations intimes qui unirent les deux hommes de 1848 à 1865, et se

(1) Cf. 1852, p. 100; 1853, p. 221 — et aussi *Revue des Deux Mondes*, 1857, 1, 396.

(2) About, *Revue des Deux Mondes*, 1855, op. cit.

manifesta par l'ardeur que mit Champfleury à défendre son ami. Indirectement et par l'intermédiaire de la critique, elle eut pour résultat de fournir à Champfleury les dogmes de sa théorie réaliste et de préparer le public à des œuvres nouvelles. Désigné à l'avance comme chef du réalisme littéraire, Champfleury ne pouvait décliner cette tâche. Nous verrons désormais comment il l'a remplie.

CHAPITRE VIII

Les progrès du Réalisme dans l'œuvre de Champfleury.

Lorsque la tourmente républicaine fut passée, lorsque le spectre rouge eut disparu de l'horizon et que l'on put songer de nouveau aux lettres, on commença à distinguer les progrès réalisés par la jeune génération, qui, de 1840 à 1848, avait grandi au quartier Latin et dans l'ombre des petits journaux. Le succès des *Scènes de la vie de bohème* au théâtre attira l'attention sur les représentants de cette jeunesse : elle commençait à faire concurrence aux grands survivants du romantisme (1). C'est alors que fut créée la dénomination d' « École de la fantaisie » : sous cette rubrique, on entendait grouper des individus de tendances très différentes (2), mais qui avaient vécu de la même vie et combattu les

(1) Cf. sur le rôle de *l'Artiste* et en général sur le mouvement littéraire de 1848 à 1852 : H. Monselet, *Ch. Monselet, sa vie et son œuvre,* pp. 126 et 127.

(2) Cf. Patrice Rollet, *Revue des Deux Mondes,* 1851, 1, 582, 83.

mêmes adversaires (1). Or c'est précisément à ce moment que le groupe commence à se dissoudre, à se décomposer en amitiés particulières (2). Nous avons vu que Champfleury est las de la vie de bohème, qu'il se crée des relations nouvelles. Aussi dès 1849 revendique-t-il son indépendance littéraire, de même qu'il a assuré son indépendance matérielle. Le philosophe Wallon, dans une brochure (3), avait essayé de distinguer des classes et des sous-classes de littérateurs : à l'école du Bon-Sens il opposait cette école fantaisiste et faisait à Champfleury l'honneur de l'y ranger ; ce dernier proteste : « L'école du Bon-Sens n'existe pas... mais l'école du Non-Sens existe encore moins. » Ce qualificatif de fantaisiste lui paraît d'abord injurieux, parce qu'il suppose la frivolité de l'auteur : « Tout ce qui n'est pas Clairville, Eugène Sue, peintre en miniature ou architecte devient fantaisiste : Balzac, Delacroix, etc. » ; en outre, pour lui personnellement, cette épithète est absolument fausse, parce qu'il est « indépendant » (4). Quelques mois plus tard, son indignation ne connaît plus de bornes : non content de le classer dans la catégorie des fantaisistes, M. Jules de Prémaray (5) lui a décerné le titre de chef de la Bohème : « Je n'ac-

(1) Sur la décadence du roman-feuilleton, cf. Pontmartin, *Revue des Deux Mondes*, 1850, 1, 1129.

(2) En 1852, A. Crampon, *Revue des Deux Mondes*, 1er novembre, désigne surtout sous l'épithète de fantaisistes les amis de Gautier, le groupe « formiste » ou « humoriste ».

(3) *Revue critique des journaux et des livres*, 1849.

(4) *Le Messager des théâtres*, 15 février 1849.

(5) *La Patrie*, 8 avril 1849.

cepte pas, riposte Champfleury, la royauté ou la présidence d'un tel groupe; tout homme qui vit entièrement de sa plume n'est pas un bohème (1). »

C'est que le mot de bohème, sous la plume de certains écrivains, était « forgé de paresse, d'ignorance et de mœurs douteuses ». Déjà, en 1847, Louis Ulbach dénonçait la Truanderie littéraire et les procédés équivoques de certains journalistes, qui ressemblent fort à ceux du *Corsaire* (2). Les troubles de 1848 n'étaient pas faits pour réconcilier les bourgeois et les gueux des lettres, que l'on confondait volontiers avec les démagogues des clubs. Henri Boucher, un beau représentant de la classe moyenne, déclare, en lisant les *Scènes de la bohème,* « qu'il ne partage pas l'admiration de l'auteur pour ses étudiants, demi-escrocs, demi-canailles (3) ». Pour éviter d'être confondu avec eux, Champfleury fait l'historique de cette bohème : les rédacteurs du *Corsaire* se connaissaient peu; ce qui les réunissait, c'était « un faible lien de romantisme »; d'ailleurs ils ne faisaient que chercher leur voie : « Après trois ans de chercheries, les douze jeunes gens se séparèrent... Nous avions pris en haine le petit journal, nous avions reconnu le vide et le triste de cet esprit de mots (4). » Pendant ces années d'études, ils conservèrent d'ailleurs

(1) *Le Messager des Théâtres,* 12 avril 1849.
(2) L'*Artiste,* 8 août 1847.
(3) *Souvenirs d'un Parisien,* tome I, p. 339. Cf., sur la séparation des littérateurs et de la bonne société, Pontmartin, *Revue des Deux Mondes,* 1854, 1, 203. (A propos de Dumas fils.)
(4) *Messager des Théâtres,* op. cit.

leur honnêteté et leur indépendance; ils la conservent encore. Champfleury insiste sur la position qu'il prétend occuper à l'heure actuelle dans la République des Lettres : à travers les lignes nous saisissons l'allusion au cénacle réaliste naissant, aux premières réunions chez Andler :

« Les quelques-uns des nôtres (Dupont, Baudelaire, Bonvin) qui sont restés fidèles à ces principes tout particuliers, ceux-là vivent de peu, mais tranquilles et indépendants. Ils ne vont pas dans les salons littéraires ou politiques, parce qu'on y ment et qu'il faut mettre des sourdines à ses opinions. Mais quand ils se rencontrent par hasard, c'est une fête. Quelques peintres mêlés là-dedans empêchent le littérarisme d'être trop fréquent dans les conversations. Rien de moins bohème, rien de moins accidenté en apparence. Cependant, comme nous parlons vrai, un bourgeois, un homme habitué aux fréquentations du monde perdrait la tête en nous entendant causer... Aussi nous finirons par ne plus parler qu'entre cinq. »

S'il se sépare de la bohème, s'il revendique une place à part, Champfleury ne va pas jusqu'à prendre position contre ses anciens amis. Il prend, dans le même journal, la défense de Mürger, en homme qui approuve l'inspiration et les tendances des *Scènes de la bohème* : « Il y a cinq ou six ans que Mürger a commencé son roman de jeunesse et d'amour qui ne finira qu'avec la jeunesse et l'amour. Dans cette œuvre, l'auteur a mis toutes ses joies, toutes ses souffrances, toute sa pauvreté! Mais souffrances et pauvreté n'étaient pas accusées d'un

ton plaignard. Au contraire! Vivent les souffrances et vive la pauvreté (1)! »; « Chose rare aujourd'hui, l'auteur a une manière. » : elle consiste dans un mélange heureux de comique et de sensibilité, dans une action simple et intéressante. Et Champfleury s'élève contre les gens sans scrupule qui pillent Mürger et refusent de reconnaître sa supériorité. La seule critique qu'il fasse porte sur le style, qui est d'une étrange préciosité. Toujours en 1849, il signale à ses lecteurs Gérard de Nerval et ses *Scènes de la vie orientale* (2) : Gérard est un essayiste exquis, dont l'imagination, doublée d'ironie et de bon sens railleur lui rappelle les humoristes anglais, le délicieux Charles Lamb ou le *Voyage sentimental* de Sterne. En 1850 (3), il reviendra sur cet ouvrage en termes où l'on sent l'ancien auteur de la *Serinette* : réalisme, ironie, douceur mélancolique, tels sont les traits qu'il relève. Or, si quelqu'un a mérité l'épithète de fantaisiste c'est bien le doux Gérard de Nerval.

Le ton change en 1851. On sent que dans l'intervalle Champfleury a pris nettement conscience de la façon dont il compte employer l'indépendance qu'il a revendiquée. Ce qui était d'abord scrupules de littérateur honnête, dégoût des formes frivoles ou usées, aspiration vague vers une forme d'art originale, tout cela s'est précisé : nous avons vu sous quelles influences. Le résultat est que Champfleury prend nettement position contre ses anciens

(1) 2 mars 1849.
(2) *Messager des Théâtres,* 4 mai 1849.
(3) *Le National,* 1er octobre 1850.

camarades. Entendons-nous! comme homme, il resta toujours lié avec Mürger, avec A. Houssaye, avec Banville même; mais, en tant qu'écrivain, il combat résolument leurs prétentions et critique leurs procédés. Il écrit en tête du feuilleton qu'il entreprend dans le *Messager de l'Assemblée,* à partir de février 1851, cette devise significative : « Ne craindre ni amis, ni ennemis (1) ». Il le leur fit bien voir — Mürger fut la première victime (2). Le ton de cet article est visiblement différent de celui de 1849 : Champfleury s'y défend encore contre les insinuations de J. Janin, qui avait traité les bohèmes comme une troupe d'arrivistes et d'aventuriers des lettres. Mais, en outre, il relève de graves défauts dans *les Scènes de la bohème;* Murger abuse de la forme personnelle : cette forme de développement est inférieure au récit et ne peut être acceptée que si elle se soutient d'un bout à l'autre; le livre est décousu, on y trouve « un manque de parti pris, la réalité en face du roman, la biographie d'un véritable Jacques D... en présence de types imaginés »; il y a excès de dialogue, autre forme inférieure de développement, car il faut prêter, si on l'emploie, à chaque individu un langage caractéristique; or les héros de Mürger parlent tous la même langue : « fille de Quevedo, de Gongora, des poèmes de Shakespeare, de Marini et des auteurs les plus scudérisques »; autre défaut, l'abus du comique, et du comique sous sa forme la plus facile : l'actualité

(1) Cf. aussi la lettre à Philarète Chasles dans Troubat, *Sainte-Beuve et Champfleury*, p. 295.
(2) 11 avril 1851.

plaisante ; lui-même ne se souvient plus des personnalités que ces plaisanteries visent, des événements qui les ont fait naître : « J'ai vécu la même éducation que M. Mürger; nous avons vécu du même métier ; nous avons soulevé légèrement bien des noms dans notre jeunesse de petit journal; mais en quittant ces endroits on ne doit pas se souvenir de ces facilités spirituelles qui nuisent beaucoup à une œuvre sérieuse »; à ces tournures quintessenciées, à ces facéties se mêle un argot incompréhensible et parfois déplaisant : « Desgrieux, plus intéressant que les héros de la bohème, ne dirait pas un mot semblable, les filles entretenues s'en servent ». En somme, Mürger « n'est pas réaliste, tourne la misère au grotesque et n'est vrai que dans quelques scènes de désespoir amoureux ». En terminant, Champfleury ne peut s'empêcher d'atténuer par quelques éloges cet éreintement inattendu; il confesse, en outre, que lui-même « a passé par toutes sortes d'écueils et s'y est laissé tomber plus d'une fois ». Si la phrase est bien mal écrite, l'aveu est bien atténué. Champfleury devrait dire que c'est lui qui a lancé Mürger dans la voie qu'il lui reproche aujourd'hui d'avoir suivie; chacune des critiques qu'il fait à *la Vie de bohème* porte directement sur *les Confessions de Sylvius.*

Aussi significatif de ce revirement littéraire est l'article sur Arsène Houssaye (1), auquel il reproche « ses œuvres fades, agréables comme de l'eau

(1) 6 avril 1851. Noter que Houssaye avait été son premier protecteur et le juge auquel il soumettait, en 1846, ses articles de critique d'art.

tiède, sans vie, sans force, sans soleil et sans cœur ». Tout le talent de Houssaye consiste à peindre des bergers dix-huitième siècle pomponnés et fardés; ses *Philosophes et Comédiennes* ne valent que par l'élégance prétentieuse et surannée de la forme; ses articles sur Latour sont faits « de chic ». Après les amis, les ennemis : l'Ecole du Bon Sens : « frottés et enduits de littérature romantique... n'ayant observé ni regardé leur époque, ni les costumes du jour, ni les passions du dix-neuvième siècle, ils ne pensèrent plus qu'à se parer des plumes des poètes morts (1). » Octave Feuillet « cherche et trouve ses succès dans le monde demi-élégant ». Souvestre, quoique littérateur campagnard et parfois réaliste, « emploie pour raconter le système imaginé par M. Scribe dans ses opéras-comiques (2). » Voici enfin une revue générale de la littérature, où personne ne trouve grâce devant ses critiques (3) :

« Tous les jours nous cherchons de nouvelles formes de roman ; nous y transportons l'archéologie, le moyen âge, l'horrible, le baroque, le grotesque, le goguenard, la galanterie, le cynisme, les mauvais lieux, les maladies nouvelles de notre siècle, le patois des champs, l'honnêteté ou la débauche, l'adultère et la chasteté. Depuis vingt ans le roman a essayé de tout et s'est lassé de tout. Des formes les plus bizarres on en arrive aux

(1) *La Semaine théâtrale,* 13 novembre 1851.

(2) *Id.*, 1er février 1852.

(3) Sur l'effet que produisaient ces articles virulents, même chez les amis de Champfleury, cf. *Ch. Monselet, sa vie, son œuvre,* op., cit., p. 114.

formes les plus simples, de la langue la plus coloriste à la langue la plus crue. La maladie de notre temps a été une recherche très ardente de procédés nouveaux qui, du reste, servait merveilleusement une absence trop grande d'idées et d'observations (1). »

Ainsi, contrairement à toute attente, l'isolement de Champfleury, sa rupture avec ses compagnons de jeunesse, son détachement de cette dernière expression du romantisme que fut l'école fantaisiste, ne le rejeta pas vers le classicisme, pas plus qu'il ne se tourna vers ceux que l'histoire littéraire considère comme les fondateurs du réalisme, Ponsard, Scribe, Augier, Dumas fils, Feuillet, les représentants de la raison bourgeoise par opposition au lyrisme romantique. Il a la prétention de créer un groupe original (2), à mi-chemin entre les deux partis ; la nouvelle école a ses grands hommes et ses militants. D'abord Balzac (3), dont nous avons déjà marqué l'influence ; ensuite, Diderot et les romanciers du dix-huitième siècle (4) : leur action se révèle surtout après 1853 et nous la retrouverons ; enfin, les auteurs étrangers que nous avons étudiés au chapitre VI ; Dupont et Mathieu s'en inspirent ; Philarète Chasles, par sa sympathie pour les esprits libres et sa connaissance des littératures étrangères, a contribué, avec M. Büchon, à

(1) *Semaine théâtrale*, 1er février 1852.

(2) Pour situer ce groupe dans le milieu littéraire, cf. Ch. Asselineau, article de *l'Atheneum* du 27 novembre 1852.

(3) Préface et notes dans l'ouvrage de Baschet, 1851. — *Le Messager*, 14 juin 1851. — *Le Pays*, 14 avril 1852.

(4) *Le Messager*, 19 février 1851.

nous les révéler; enfin, Courbet a sa place dans les *Intelligences d'aujourd'hui* (1); dans l'article qui lui est consacré, nous avons relevé un véritable manifeste réaliste, une allusion à « ces jeunes esprits » qui commencent à s'agiter et à donner des œuvres hardies et réalistes — Champfleury est d'ailleurs fort en peine lorsqu'il lui faut les nommer. A la rigueur on pourrait ranger parmi eux son ami Baudelaire (2); mais une individualité si accusée a toujours un peu effrayé Champfleury, qui n'osa pas faire fond sur lui. Cependant, en 1852, Baudelaire et Champfleury étaient sur le point de fonder un journal, intitulé *le Hibou philosophe* (3), qui devait dépasser en hardiesse la *Semaine théâtrale,* journal encore trop éclectique, puisque Banville, Souvestre, Asselineau et H. de la Madeleine y collaboraient (4). Au *Hibou* on n'aurait gardé que l'élite du réalisme. Elle était peu nombreuse et pas très sûre : les collaborateurs probables étaient André Thomas, Armand Baschet et Monselet. Peut-être, en effet, ce dernier aurait-il accepté les épithètes que lui décerne Champfleury pour son roman des *Chemises rouges* (5) et pour ses *Statues et statuettes,* « dont la préface audacieuse annonce le commencement d'une

(1) Cf. *le Messager des Théâtres,* 26 février, 1er mars, 16, 29-30 avril 1851.

(2) « Le dernier numéro de la *Semaine théâtrale* contenait un très bon article de Champfleury de critique littéraire. » Lettre à Malassis, dans *Correspondance* (1907), p. 34.

(3) Cf. une note de Champfleury reproduite dans Crépet, *Ch. Baudelaire,* p. 90, en note.

(4) Cf. le manifeste du journal, 6 novembre 1851.

(5) Publié en 1848 dans *la Patrie* et réédité en 1851 sous le titre *le Duc de Noyal-Treffléan.*

insurrection dans les lettres (1). » La *Suzanne*, d'Édouard Ourliac, cette « bonne autobiographie », marquerait la conversion au réalisme de ce romantique repenti; mais il a disparu de la scène littéraire (2). Cette pénurie de romanciers réalistes n'empêche pas Champfleury de s'écrier : « Il y a une race de jeunes écrivains indisciplinés, pleins de vie et de colère, qui ont quelque chose à essayer, qui cherchent une nouvelle architecture, solide et simple, qui se moquent des constructions Renaissance, des bâtisses gothiques, et qui, en attendant qu'ils puissent se servir de la truelle (3), tiennent une pioche; ils sont quelquefois grossiers comme des maçons, mais on les y force. Et il sortira toujours quelque chose de leurs essais (4). » Le programme du *Hibou philosophe* (5), tel que le traçait Champfleury dans une note retrouvée dans ses papiers, est comme le résumé expressif des pages qui précèdent et où nous avons essayé de dégager l'évolution de sa pensée.

Cette évolution est curieuse : il passe de l'éclectisme de la bohème à l'intransigeance du réalisme. Sans doute, comme il le dit, les futurs ouvriers

(1) *La Semaine théâtrale,* 1er février 1852.

(2) Cf. un article de Monselet dans la *Revue de Paris,* 1852.

(3) Précieux aveu, à ajouter aux raisons que nous avons données pour prouver que la critique avait démesurément grossi l'école réaliste, dont les manifestations se bornèrent à des critiques tapageuses et à des dissertations de brasseries. Champfleury avoue lui-même qu'en 1852, avant les *Aventures de Mariette,* on en était encore à attendre un roman réaliste sorti du cénacle.

(4) *La Semaine théâtrale,* 1er février 1852.

(5) Reproduit dans Crépet, *Charles Baudelaire,* p. 91.

« tiennent la pioche ». Mais, à l'ardeur qu'ils mettent à démolir, on peut mesurer les progrès réalisés depuis l'époque où ils se contentaient d'habiter successivement les édifices en ruine. Et nous tenons la confirmation, presque expérimentale, de la proposition émise dans les chapitres précédents, savoir que, de 1848 à 1852, s'exercèrent sur Champfleury et en général sur l'esprit public des influences dont l'importance fut considérable. Champfleury, dans quelques lignes qui ont bien l'air d'une confession, nous définit lui-même l'évolution de ses goûts et de ses théories jusqu'à cette date :

« Un écrivain au début de sa vie littéraire ne sait pas ce qu'il veut, il ignore ses facultés, ses défauts; mais il est entraîné par une méthode mystérieuse qui ne se révèle à lui qu'*au tiers de sa carrière.* C'est alors que la classification s'empare de lui et lui fait *raisonner ses travaux futurs;* il travaille alors avec plus de certitude, ayant trouvé sa voie *sans prendre garde aux agaceries de la fantaisie* (1). »



Lorsque nous examinons l'œuvre purement littéraire de Champfleury de 1848 à 1852, deux preuves nouvelles viennent donner une nouvelle force à l'hypothèse proposée dans les deux chapitres précédents et confirmée dans la première partie de celui-ci. La première est négative : elle consiste dans la

(1) *Messager,* 16 avril 1851.

disparition progressive de tout ce qui n'est pas le réalisme. Nous avions jusqu'à présent distribué à grand'peine les travaux épars et confus de Champfleury autour de quatre tendances principales. Trois d'entre elles cessent peu à peu de se faire sentir : la tendance artiste, la tendance fantaisiste, la tendance excentrique ; celle-ci, qui se rapproche le plus du réalisme, est également celle qui persiste le plus longtemps. Dans ces cadres conventionnels nous avions groupé un certain nombre de caractères : en 1852, ces caractères ne se retrouvent plus.

Si l'on ne considère que les volumes édités par Champfleury à cette époque, il semble au contraire que la tendance artiste se fasse sentir plus vivement que jamais. En 1849 il publie dans *les Veillées littéraires les Confessions de Sylvius,* en livraisons à vingt centimes (1) ; dans la même collection, *les Comédiens de province* et *les Noirau* (2). La même année paraît un volume intitulé *Contes,* et en 1852 *les Contes vieux et nouveaux.* Mais tous ces volumes ne sont que des réimpressions ou des arrangements d'articles et de nouvelles bien antérieurs. Les deux derniers se bornent à reproduire le contenu des trois petits volumes de 1847 : *Feu Miette, Chien-Caillou, Pauvre Trompette. Les Confessions de Sylvius* sont la juxtaposition des feuilletons parus dans *le Corsaire* en 1845-46, sans changements notables. Champfleury ne s'est même pas donné la peine de grouper ces épisodes autour d'une

(1) 1849, tome III, n° 14.
(2) 1851, tome V, n° 2.

action commune. Les corrections sont toutes de forme et semblent atténuer plutôt que corser la saveur particulière de ces scènes. Visiblement ces publications n'ont qu'un but : procurer des ressources à l'auteur. Le succès des *Scènes de la bohème* a pu fournir une indication à Champfleury sur le goût du public; mais il n'a pas écrit dans ces quatre années une ligne qu'on puisse légitimement rattacher à ce genre de littérature. Il est las, dit-il, de « l'esprit d'atelier français » c'est-à-dire « d'une langue à part, un système de plaisanteries qui s'apprend en moins d'un an, de tournures de phrases prétendues grotesques qui ne varient pas et qu'on peut étudier dans les collections d'anciens petits journaux (1) ».

Les œuvres de pure fantaisie deviennent également très rares. Deux pantomimes de Champfleury furent jouées : l'une, *les Trois filles à Cassandre,* en 1849; l'autre, *les Deux Pierrots*, en 1851. Nous avons vu que la seconde est une œuvre d'occasion, faite sur commande pour une fête de la Société des gens de lettres. L'autre marque la dernière tentative de Champfleury aux Funambules. Dès cette date il ne cherche plus ses succès dans la pantomime et s'efforce, au contraire, de faire oublier ses essais dans un genre trop imprégné de romantisme. Parmi ses feuilletons, deux seulement semblent porter la trace de l'influence d'Hoffmann et de Petrus Borel, du goût pour le macabre et le fantastique, qui lui inspira les *Ballades* et quelques nouvelles. A part ces quelques pages isolées et qui se

(1) *L'Événement,* 1er mai 1851.

rattachent plutôt à des préoccupations d'érudit, Champfleury semble avoir absolument délaissé le genre où il s'était complu; le burlesque, l'exagération comique ou simplement humoristique sont également abandonnés. Champfleury dénonce lui-même « cet esprit niais et commis voyageur qui consisterait chez nous à s'extasier sur une tabatière en corne et à la trouver d'une architecture plus imposante que Notre-Dame (1) ».

Cependant, en dépit de toutes les théories littéraires, il avait en lui un penchant à s'abandonner au fil de la plume, à improviser, à suivre les caprices de son humeur et l'association imprévue de ses idées (2). Comme toutes les natures violentes et les caractères vifs, il ne s'astreignait qu'avec difficulté à observer dans une œuvre de longue haleine le rapport de chaque idée avec un plan préconçu. Aussi la fantaisie perce dans son œuvre, même lorsqu'il a cessé de lui donner une valeur littéraire. Tout ce qu'il put faire pour obéir à sa propre esthétique fut d'enfermer ses improvisations dans le cadre mi-sérieux, mi-frivole de l'Essai ou de la Sensation de voyage. Nous parlerons plus loin de cette nouvelle forme d'art. Champfleury y prélude par les *Sensations de voyage d'un essayiste* (1). L'*Événement* lui avait commandé une série d'articles sur l'Angleterre; il s'arrêta à Boulogne et n'en fit pas moins les feuilletons demandés. Tout s'y mêle : souvenirs de sa carrière littéraire, anecdotes, descriptions, pro-

(1) *L'Événement,* 1er mai 1851.
(2) Cf. la préface des *Contes d'automne.*
(3) *L'Événement,* 1er-18 mai 1851.

pos de littérature et de philosophie. Le genre était à la mode; d'ailleurs, depuis le dix-huitième siècle, les essayistes et les voyageurs sont légion en France et à l'étranger. Les *Sensations* de Champfleury ne diffèrent de celles de ses prédécesseurs que par leur allure un peu lourde, leur ton humoristique et l'abus de la critique d'art. Il juge trop souvent en peintre, et parfois en peintre de décors. Nous ne devons voir dans ces œuvres négligées qu'une façon d'épancher d'une façon profitable à ses intérêts le trop-plein de sa personnalité un peu bavarde.

Les Excentriques ont plus de tenue littéraire. A ceux que nous avons étudiés déjà il faut ajouter les portraits de *Lamiral, Jean Journet* (2e partie), *Lucas, Dubois, Châtel,* qui furent publiés dans des périodiques de 1848 à 1852. Nous pouvons y joindre le *Conte en la bémol* (1), qui reparaîtra en 1853, sous le titre *le Chien du Régiment, l'Homme aux figures de cire* et *Da Gama Machado,* dont la date de composition est douteuse (2), mais qui parurent pour la première fois dans le volume de 1852 : *Les Excentriques.* En effet, à cette date, Champfleury rassemble toutes les silhouettes qu'il a esquissées et les donne au public, précédées d'une préface à Daumier. Nous avons vu sa façon de procéder et qu'elle comporte une méthode réaliste déjà très précise. Mais il y a mieux : à mesure qu'ils paraissent,

(1) *L'Événement,* 2 janvier 1849.

(2) Aussi ne tenons-nous pas compte de ces deux morceaux; à certaines allusions, que nous pourrions préciser, il semble que l'idée du premier date de 1848; le second a bien l'air de venir des cours du Muséum.

les Excentriques deviennent de moins en moins excentriques; à la fin nous nous trouvons en présence de types qu'on est tenté de prendre au sérieux : de la plaisanterie, Champfleury passe à la satire. *Les Excentriques* de 1849, Lamiral, Jean Journet, Lucas, sont encore des types anormaux présentés d'une façon humoristique. Mais peut-on dire que le musicien Dubois (1) soit fou, ou que l'abbé Châtel (2) n'ait pas conscience de son excentricité? Le premier est un brave homme de musicien qui a eu l'idée de perfectionner les instruments de musique et qui tient sur son art des discours très sensés. Quant à l'abbé Châtel, c'est un charlatan dangereux. Ni l'un ni l'autre ne ressemblent à Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, un halluciné. Champfleury n'hésite pas à prêter à Dubois des idées qui lui sont chères, ni à critiquer âprement les prétentions du chef de l'Église française. Tout un feuilleton est consacré dans le premier de ces articles à l'histoire du violon à travers les âges; suit un long développement sur l'utilité d'un art musical populaire. Toutes les scènes qui nous montrent Dubois à l'orchestre sont de petits tableaux pris sur le vif, mais où tous les acteurs sont parfaitement raisonnables et d'allures posées. L'atelier tient un peu du capharnaüm, mais il n'a rien de l'antre d'un sorcier, ni du cabanon d'un fou. Pour Châtel, Champfleury a si bien senti qu'on pouvait prendre au sérieux le type qu'il mettait en scène, qu'il a pris la précaution de proclamer en

(1) *Le Pouvoir,* 17 septembre 1850.
(2) *Le Messager de l'Assemblée,* 18 mars 1851.

commençant son indépendance politique ; c'était prudent, car il y a dans l'article une tendance très visible à « protéger l'ordre établi ». Par endroits, Champfleury se surprend à s'indigner contre les fourberies du vicaire ; il s'est d'ailleurs inspiré d'un volume qu'il avait dans sa bibliothèque, *Scènes historiques des prétendus réformateurs, Châtel, Auzou, etc.*, Paris, 1834. — Le conte intitulé *le Chien des musiciens* commence par un portrait d'excentrique : ce joueur de basson, ce musicien des rues, qui a l'amour de son art et une affection particulière pour les chiens errants, semble promettre une histoire féconde en curiosités (1). Or son histoire est très simple : elle est même touchante. Ancien musicien de la garde, il n'a plus rien d'un héros d'Hoffmann, bien qu'il ait eu l'occasion de rencontrer le conteur allemand à Dresde. Ainsi chez les types que nous montre Champfleury, l'excentricité diminue, ils se rapprochent de plus en plus de l'individu normal ; au détail curieux se substitue le détail révélateur du caractère, à la peinture des singularités, les tableaux de mœurs. — De même, la façon de traiter le sujet devient plus sérieuse : l'élément comique est très atténué et l'humour se fait plus discret. Champfleury sourit encore devant le musicien bossu qui joue du tambour de basque, devant les mines de Dubois raclant et mastiquant son violon au milieu de l'orchestre. Il se divertit à retracer les démêlés cocasses de Châtel avec la haute et puissante société des

(1) *Contes d'automne*, p 17 et seq.

Templiers. Mais nous relevons dans ce dernier portrait une phrase significative : « Je ne veux pas entrer, dit-il, dans toutes les comédies et simagrées auxquelles donna lieu ce sacre. » Ce sont précisément des « comédies et simagrées » de ce genre qui étaient l'essentiel de son article sur Sardat. En 1847, il n'aurait eu garde de laisser inexploitée cette mine de détails amusants et de dialogues bouffons. Un petit fait accuse cette différence de ton entre *les Excentriques* de 1851 et ceux de 1847. Champfleury, en réimprimant ceux-ci en volume, les a légèrement retouchés; pour certains d'entre eux, nous avons relevé les variantes entre la première épreuve, l'article de 1847, et la version des *Excentriques* : toutes vont dans le sens que nous indiquons. En général, est supprimé tout ce qui est souvenir personnel, critique de personnalités, tout ce qui alourdit ou retarde le récit, certaines plaisanteries trop vives, certaines formes bizarres (1). Il nous paraît évident que dans le choix du sujet et dans la façon de le traiter, Champfleury se rapproche de plus en plus de la méthode réaliste « sans prendre garde, comme il le disait lui-même tout à l'heure, aux agaceries de la fantaisie ».

(1) Cf. en particulier *Carnaval* dans *les Excentriques* (1re édition), par comparaison avec l'article de *l'Artiste*, op. cit., pp. 228, 231, 237, la fin de la lettre de Carnaval. — Dans *Sardat :* fysiciens = physiciens ; imbécile = fouriériste. Dans *Canonnier :* Béotiens = visiteurs, etc.



Les influences dont nous avons parlé agissent donc indirectement sur la production littéraire de Champfleury en s'opposant au développement de l'imagination et de la fantaisie ; elles aboutissent en outre à un résultat positif. A partir de 1849 Champfleury entreprend résolument de faire des romans réalistes. Il s'était jusque-là contenté de nouvelles qui relataient un épisode isolé, peignaient un petit coin de l'existence provinciale. Désormais il aspire à représenter la vie contemporaine dans sa complexité ; de même que Courbet fait poser tout Ornans devant sa vaste toile, de même son ami renonce aux petits tableaux. Il n'éparpille plus le résultat de ses observations ; il les concentre sur quelques sujets, et, de 1848 à 1851, il écrit deux romans : *les Oies de Noël* et *les Aventures de Mlle Mariette.*

Le premier parut dans *la Voix du Peuple,* de janvier à mars 1850. Ce n'est pas une œuvre méditée depuis longtemps : en décembre 1849, Champfleury écrit à sa mère : « Les socialistes... sont venus me commander un roman qui paraît dans quelques jours dans le journal du citoyen Proudhon. » Le 18 février 1849, il se déclare très fatigué, « ayant essayé une fois dans ma vie d'écrire un demi-volume *au jour le jour* dans *la Voix du Peuple* (1) ». Cette façon d'écrire et l'inexpérience

(1) Cf. lettres à sa mère. Troubat, *Sainte-Beuve et Champfleury,* loc. cit.

de Champfleury font des *Oies de Noël* une œuvre décousue. C'est une suite d'histoires rattachées par un lien bien fragile, savoir le personnage du tonnelier Cancoin, qui figure dans les diverses scènes à titre d'acteur ou de spectateur et se trouve uni par des relations de parenté ou de voisinage avec les autres héros du roman. C'est, en somme, le procédé usité par les anciens romanciers, dans *Gil Blas* et dans les *Mémoires d'un homme de qualité.* La seule innovation de Champfleury consiste à brouiller l'un dans l'autre cinq ou six petits drames, au lieu de les aligner correctement. Mais d'unité véritable il n'y en a point : l'attention et l'intérêt se portent successivement sur chaque acteur. C'est d'abord l'histoire du fermier Grelu, sur qui pleuvent les malheurs les plus immérités : il perd son fils, sa femme devient folle, sa ferme brûle ; accusé d'incendie volontaire, il est arrêté, mais son innocence est reconnue après l'arrestation et les aveux d'un de ses voisins (1). — Le tonnelier Cancoin se trouve mêlé à cette affaire : bien que l'incendie de la ferme lui fasse perdre l'argent que lui devait Grelu, il prend soin de la femme de ce dernier, l'hospitalise et s'emploie de toutes ses forces en faveur de l'accusé. Mais Cancoin est lui-même un débiteur de l'usurier Blaizot, qui le fait saisir (2). — Des pertes d'argent réitérées et un dîner trop copieux déterminent peu après une apoplexie qui entraîne à la tombe ce Shylock dijonnais (3). — D'autre part,

(1) Chapitres II, IV, V, IX.
(2) Chapitres III, VI, XI, XIV.
(3) Chapitres I, VII, XII, XVI.

Grelu en prison se lie avec un imprimeur enfermé pour dettes, et c'est un prétexte pour nous exposer l'histoire et les idées de cet imprimeur (1). — Enfin la fille de Cancoin, Alizon, a un amoureux et travaille chez une modiste : d'où résultent naturellement l'histoire de ses amours (2) et celle de sa modiste (3). A toutes ces péripéties se trouve mêlé un vieux chemineau marchand de chansons : sa seule utilité est de chanter des noëls savoureux (4) et de contribuer par sa perspicacité de policier au dénouement heureux de ces intrigues entre-croisées. Cela donne l'impression de cinq nouvelles dont les manuscrits auraient été brouillés et que l'auteur, incapable de réparer le désordre, aurait essayé d'unir en donnant le même nom à deux ou trois personnages originairement différents.

L'ouvrage manque donc d'unité : de plus, dans les épisodes, la juste proportion des scènes n'est nullement observée. Ce défaut se marquait déjà dans les premières œuvres de Champfleury : on sent que le conteur est mal à l'aise dans un cadre tracé à l'avance. A chaque instant il s'échappe dans des digressions : il décrit pour le plaisir de décrire, sans proportionner l'étendue du développement à l'importance des événements ; il se laisse entraîner à la suite d'un type curieux ou au fil d'une conversation insignifiante. Dans les *Oies de Noël*, composées hâtivement, les parties traitées pour elles-

(1) Chapitres XIII, XVI.
(2) Chapitres VIII, XIV.
(3) Chapitres X, XIV. — Dans *les Contes domestiques*, l'ouvrage ne comporte pas de chapitre XV.
(4) Cf. *Contes domestiques*, pp. 70, 173, etc.

mêmes sont très nombreuses. La mort du fils de Grelu et la folie de la fermière, sans doute à cause du pathétique qui en résulte, sont d'une longueur exagérée. Le repas chez Blaizot constitue tout un chapitre, et les convives, qui ne joueront qu'un rôle très effacé dans la suite, sont décrits avec une complaisance excessive. Hors-d'œuvre aussi la dissertation sur les Jacquemart de Dijon, les descriptions de la prison et les discours du geôlier, le récit de la fête donnée dans l'atelier Paindavoine. — En revanche, les événements importants sont parfois indiqués en quelques lignes et, quand ils sont dramatiques, il en résulte une impression de brutalité et de violence inexpliquée qui contraste avec la platitude et la longueur des morceaux précédents. Insuffisamment décrits, les changements de situation sont peu justifiés : la psychologie des personnages est rudimentaire ; ils font des gestes saccadés de marionnettes, sans qu'on aperçoive les fils qui les font mouvoir. Beaucoup de péripéties sont dues au hasard, ni plus ni moins que dans les mélodrames. Bref, tout est peint, pour ainsi dire, de l'extérieur : il semble que l'auteur ait sténographié un certain nombre de scènes auxquelles il a assisté et se contente de les relier par un résumé des faits intermédiaires ; de la sorte, l'ensemble manque totalement de vraisemblance, malgré le réalisme de chaque épisode en particulier.

Le réalisme dans le détail est, en effet, poussé très loin. Nous ne reviendrons pas sur l'étude des procédés réalistes de Champfleury. Il sera plus intéressant de les retrouver dans les romans mieux

composés de la période suivante. Notons seulement que l'influence de la littérature populaire se fait sentir dans le choix du sujet et dans la composition des personnages : si la peinture de la bourgeoisie provinciale tient encore une bonne place (l'usurier Blaizot et ses amis, les Paindavoine et en général les scènes de la vie dijonnaise), le peuple, que nous avions déjà vu apparaître dans *Jacquelinotte* et dans *les Deux Cabarets d'Auteuil,* est incarné ici dans le fermier Grelu et le tonnelier Cancoin. Or ces deux types se retrouvent à tout instant dans les poésies de Dupont et de Mathieu ; ils reparaîtront dans *le Matachin* de Büchon, en 1855. De même, la description de leur travail, des intérieurs, des fêtes familiales rappellent les motifs chers à M. Büchon, interprète de Hebel. « J'en suis arrivé à la naïveté, qui est tout dans les arts », disait déjà Champfleury à sa mère, le 3 avril 1849. Cette naïveté ne va pas, nous l'avons vu, sans une glorification de la vie simple et laborieuse, une sympathie, déclamatoire chez certains, pour l'honnête ouvrier opposé au bourgeois corrompu. Champfleury obéit à cette coutume en rendant sympathiques les « basses classes », en leur prêtant des sentiments désintéressés, en les montrant luttant loyalement contre la cupidité et la jalousie : « Mon roman est doux comme un mouton. C'est un conte de Noël où il est plutôt question de bonnes mœurs de famille que d'autre chose. Nous autres travaillons pour le peuple et nous dévouons à cette grande cause... (1). »

(1) Lettre de décembre 1849, Troubat, op. cit.

La tendance à la sentimentalité honnête, le goût de la naïveté et des bons sentiments, que nous avions remarqués dans *la Serinette* et dans *les Comédiens de province,* se développent dans *les Oies de Noël.* Ces sentiments l'emportent sur l'ironie innée de Champfleury : ses plaisanteries sont réservées aux grotesques de petite ville, à Blaizot et à ses collègues. Mais, à côté des scènes comiques, le nombre des pages émouvantes ou tendres s'est accru. Dans l'ensemble, l'ouvrage est en progrès sur les *Contes :* il appartient au genre sérieux.

A première vue, les *Aventures de Mariette* semblent marquer un recul dans l'évolution du romancier. Elles furent écrites, si nous en croyons la préface, datée de janvier 1851, vers la fin de l'année 1850 : « J'ai terminé un beau roman », dit Champfleury à sa mère le 14 mars 1851. S'il tarda deux ans à le publier, c'est qu'il fut d'abord distrait par ses occupations de critique littéraire : en 1851, il travaille avec Mme Hanska à mettre en ordre les notes de Balzac, puis il avait à faire passer ses *Excentriques,* qui parurent au début de 1852; enfin il hésitait devant les colères qu'il prévoyait : « Je vais publier deux livres coup sur coup et peut-être un troisième, le grand, celui qui attirera toutes les colères possibles sur ma tête (1). » C'est qu'en effet les *Aventures de Mariette* sont un roman à clef où pas mal d'anciens amis de Champfleury pouvaient se reconnaître. Ce n'est pas le lieu d'examiner la part d'histoire littéraire qu'elles renferment. Nous nous

(1) Lettre à sa mère du 7 mai 1852.

plaçons au point de vue du public ignorant et que Champfleury s'était bien gardé d'éclairer.

Les *Aventures de Mariette* racontent l'histoire d'un faux ménage ; elles retracent les amours et la rupture d'un jeune littérateur, nommé Gérard, avec un modèle du quartier Latin. Née d'une fantaisie de Mariette, cette liaison aboutit à une intimité de tous les instants et à une passion réciproque. Malheureusement, la jeune femme se lasse vite : autant par amour du changement que par goût pour le luxe et la vie facile, elle trompe son ami aveuglé. Il connaît son infidélité par hasard, la chasse, se réconcilie avec elle, la quitte de nouveau, la méprise, mais ne l'oublie pas. Mariette, de plus en plus fêtée, devient bientôt la maîtresse en titre d'un vieux monsieur. Gérard essaye en vain de la reconquérir par le double prestige de la renommée et de la fortune ; au moment où il croit l'avoir sienne, il s'aperçoit qu'elle lui préfère un saltimbanque. C'est, en somme, une fort banale histoire d'amour. Mais sur ce thème usé courent les variations les plus diverses : le livre n'est qu'une suite de scènes de la vie du quartier Latin, ni plus ni moins que les *Scènes de la bohème*. C'est le même monde de littérateurs besogneux qui luttent contre les propriétaires rapaces et se consolent de leur misère dans l'amour idéalisé d'un objet assez vulgaire. Nous y retrouvons l'écho des discussions dont retentissaient, en 1845, les cafés de la rive gauche, le souvenir des parties de plaisir à la Chaumière ou à l'île du Bas-Meudon, les soupers dans les mansardes, les déménagements clandestins, les farces joyeuses et, par-dessus

tout, l'éternelle chasse à la pièce de cent sous, la préoccupation lancinante du dîner quotidien. Quelle différence y a-t-il donc entre ce volume de souvenirs mal déguisés et les premiers articles de Champfleury, les *Confessions de Sylvius* ou les *Scènes de la vie de bohème* de Mürger? Précisément le réalisme plus accentué de l'œuvre.

Il se marque principalement par deux traits : chez Mürger les détails réalistes, je veux dire la peinture de la vie matérielle avec ses petitesses et ses vulgarités, ne sont qu'un moyen de faire ressortir la fantaisie imaginative des personnages, le comique des situations ou la mélancolie du drame. Voyez Rodolphe mangeant sous la tonnelle de la mère Cadet une maigre portion de gibelotte : il n'aperçoit dans sa situation que ce qu'elle a de plaisant, fait des mots sur le lapin bicéphale, rêve à ses amours, à la fureur de son propriétaire; tant et si bien qu'il oublie la nappe sale et le repas lamentable. Le lecteur l'oublie aussi; il ne croit presque jamais que « ça soit sérieux ». Les artistes de Mürger ont toujours un peu l'air de ces fêtards qui, après un souper aux Frères Provençaux, allaient prendre du chocolat aux halles, au milieu des forts et des chiffonnières. Leur misère conserve la grâce et la gaîté : elle est artistique. Quand elle apparaît brutale et lamentable, l'attendrissement facile de Mürger vient encore adoucir d'une teinte mélancolique ce qu'elle révèle de vulgarité et de laideur. Attendris par la mort de Mimi, nous ne nous souvenons plus qu'elle était la veille encore une fille entretenue. Dans les *Aventures de Mariette,* au con-

traire, presque tous les éléments qui faisaient passer le réalisme ont disparu : ce n'est plus « l'éternel poème de la jeunesse », insouciante, joyeuse et sentimentale ; c'est un récit exact des souffrances et des ennuis qu'amène une liaison entre un étudiant pauvre et une femme facile (1). Le ton y est sérieux, les épisodes purement comiques sont rares ; parallèlement, aucun des personnages n'est assez sympathique pour inspirer la pitié : Gérard souffre de la trahison de Mariette, mais il ne donne pas à sa douleur une forme assez théâtrale pour émouvoir vivement les âmes sensibles ou prétendues telles ; il travaille, il essaye de reconquérir son amie ou de l'oublier. On ne voit pas en lui une victime pitoyable de la destinée; il n'est que le héros d'une aventure douloureuse, mais banale. Un critique du temps évoquait le souvenir de *Manon Lescaut,* mais dans l'œuvre de l'abbé Prévost, la séparation finale des deux amants, leur douleur réciproque poétise ce que leurs amours ont eu de vulgaire. De la *Vie de bohème,* de *Manon* on a pu tirer des adaptations théâtrales capables d'émouvoir des spectateurs non avertis : des *Aventures de Mariette* on ne saurait tirer une scène vraiment pathétique.

Or, si vous ôtez la gaîté et la sensibilité aux scènes de la bohème, il reste une peinture des gargotes, des cafés, et des mansardes du quartier Latin, avec quelques échappées sur la rue Bréda et le quartier des Lorettes. C'est le fond des *Aventures*

(1) Cf. Nettement, *le Roman contemporain,* pp. 153 (fin) et 154.

de Mariette (1) : aussi Champfleury insiste-t-il sur des scènes que Mürger avait laissées dans l'ombre ; il est complet et minutieux : il raconte le dîner de Gérard avec le protecteur de Mariette, il ne nous fait grâce d'aucun des amants qu'elle prend, il nous présente la famille de Mariette, celle de Gérard, et nous montre comment interviennent dans les amours des deux jeunes gens des tiers, parfois utiles, souvent gênants. Les épisodes les plus éloignés du sujet se glissent dans le récit, et ils ne sont pas toujours poétiques; les personnages les plus vulgaires peuplent le fond de la toile. Bref, c'est l'histoire de deux ans de sa vie que Champfleury nous retrace : les *Aventures de Mariette* sont autant un journal intime qu'un roman. Il y avait aussi des souvenirs personnels dans les *Confessions de Sylvius :* mais l'auteur les combinait pour en tirer une gaîté factice, un romanesque facile; il y voyait un épisode de l'éternel conflit entre l'artiste et le bourgeois; ici, il les transcrit purement et simplement. Gérard n'est plus un être d'exception dans un milieu paradoxal, mais un pauvre diable, luttant péniblement dans une société indifférente pour défendre sa vie et son amour.

Le parti pris réaliste s'affirme par un second caractère plus important encore : c'est la minutie de l'analyse psychologique. Dans *les Oies de Noël*, la psychologie était rudimentaire ; Champfleury ne connaissait ses personnages que du dehors ; pour

(1) « Mürger a chanté la bohème, Champfleury l'a étudiée. » Dussolier, *Nos gens de lettres,* p. 30.

pénétrer le secret de leurs caractères il eût fallu que l'écrivain ne se contentât pas de reproduire ses notes, mais reconstituât par l'imagination, d'après ces données, l'individualité de chaque personnage. Or ce travail de synthèse imaginative, Champfleury n'a ni le temps, ni le talent, ni la volonté de l'entreprendre. Mais dans les *Aventures de Mariette,* il n'est plus question de notes, d'observations rapides : la psychologie du principal personnage lui est donnée en lui-même, puisque c'est lui-même qu'il a dépeint sous les traits de Gérard. Les plus secrètes pensées, les nuances les plus délicates lui apparaissent dans les feuillets de son journal intime. Dès lors, il va appliquer aux documents que lui fournit cette nouvelle forme de l'observation la méthode réaliste. Il notera les sentiments les plus bas, sans souci du bon goût, les préoccupations les plus ordinaires, sans se préoccuper de savoir si elles sont ou non dignes d'entrer dans la littérature. Au nom de la sincérité, il narrera les hésitations de Gérard à aborder Mariette, ses réflexions devant la glace, ou la série de raisonnements par lesquels il cherche à justifier son désir de la garder malgré ses infidélités. Avec l'abondance un peu bavarde que nous connaissons, Champfleury ne nous fait grâce d'aucune des fluctuations de ce caractère mobile. Nul souci de se composer une noble attitude, de s'attribuer le caractère qu'il voudrait avoir : à l'abri derrière ce nom d'emprunt, il se raconte tout bonnement, avec complaisance et prolixité ; les idées, les colères, les goûts de Gérard tiennent trop de place. Mais cette accumulation de détails incohérents, cette juxtapo-

sition de fragments de conversations banales, de douleurs réelles, de réflexions sur l'art et de calculs prosaïques rend assez exactement l'impression de la réalité quotidienne. Dans cette reproduction fidèle et minutieuse on pressent le réalisme psychologique des romanciers modernes.

Tels sont les deux ouvrages sur lesquels Champfleury comptait fonder sa réputation de romancier. L'année 1852 marque la date à laquelle il commence à être connu du grand public. C'est au cours de cette année, en effet, que son œuvre paraît en librairie : ce sont d'abord les *Excentriques,* puis une réimpression de ses meilleurs contes ; *les Oies de Noël* paraissent dans les *Contes domestiques,* suivies des *Deux Cabarets d'Auteuil,* de *Quinquet*, de ballades et de légendes dans le goût de la poésie populaire ; enfin, au début de 1853 les *Aventures de Mariette.*

Si, dans toutes ces œuvres, nous avons pu relever des tendances réalistes, à plus forte raison les contemporains, qui ne connaissent encore que les romans de Balzac et de G. Sand, qui étaient d'ailleurs suggestionnés par la peinture de Courbet, devaient y reconnaître la marque de la doctrine nouvelle. Suivant leurs opinions les critiques applaudirent ou s'indignèrent : mais tous signalèrent la nouveauté de ces tentatives. Dès 1851, à propos des *Contes,* pourtant bien timides, le critique de la *Revue des Deux Mondes* déclarait :

« Ainsi, voilà, pour résumer nos impressions, l'école de l'image et de la fantaisie pure qui succombe après avoir détrôné l'école classique et à son

tour l'art réaliste qui semble s'apprêter à recueillir l'héritage de l'art puérilement pittoresque (1). »

En 1853, Ch. de Mazade rend compte des *Aventures de Mariette* :

« Que dirons-nous de Mlle Mariette ? M. Champfleury est persuadé que ce qui fait l'intérêt de son histoire c'est le monde qu'il peint et le soin qu'il met à reproduire la réalité nue et sans voiles, comme il dit. Il se trompe singulièrement cependant. La vérité est que pour s'intéresser aux aventures de Mlle Mariette il faut surmonter un certain dégoût. Le côté remarquable de cette étude, c'est qu'il y a réellement, en dépit de tout, une rare faculté d'observation. Gérard et Mariette peuvent être des héros très authentiques de la bohème ; mais on sent en même temps, à travers toute cette corruption, palpiter en eux quelque chose de vrai et d'humain (2). »

Et il ajoute :

« Quant à M. Champfleury qui apparaît au pôle littéraire opposé (de Feuillet) et dont le talent assurément n'est point ordinaire, c'est un réaliste d'instinct et de système. C'est là son malheur ! Ceux qui ont fait cette belle découverte, dans la littérature

(1) P. Rollet, *Revue littéraire,* 1851, 2, 391. — A ajouter aux preuves du rôle joué par la critique dans la formation du réalisme : les *Contes,* écrits entre 1845 et 1847, se rattachent directement à l'école fantaisiste et sont plus romantiques que réalistes. Mais, influencé par le rôle joué par Champfleury dans l'affaire Courbet et par l'écho des discussions de chez Andler, le critique verrait le réalisme dans les *Orientales,* si elles étaient signées Champfleury.

(2) *Revue des Deux Mondes,* 1853, 1, 1207.

comme dans la peinture (1), ne remarquent point que tel détail observé dans un paysage ou dans la vie peut bien exister réellement et n'être point vrai cependant dans un sens général, parce qu'il n'est qu'une étrangeté, une bizarrerie, une discordance. Or le but essentiel de l'art, c'est de rechercher et de reproduire une certaine vérité générale dans la nature physique comme dans la nature morale... »

Remarquons que de Mazade n'est pas un critique littéraire qui a un système personnel : ses chroniques, où se mêlent la politique, la littérature et l'érudition, sont « dans la ligne générale de la revue » et représentent plutôt le sentiment de « l'abonné de Tours » que l'opinion d'un cénacle littéraire. Dans l'*Assemblée nationale* (2), A. de Pontmartin s'indigne plus violemment contre les nouvelles tendances du roman : les *Aventures de Mariette* nous plongent une fois de plus dans le monde bien connu de la bohème, et ce monde-là n'est pas digne d'intéresser les honnêtes gens : « Il y a cependant quelque chose de nouveau dans ces *Aventures de Mariette :* on en parle à la cour comme à la ville comme d'une des plus heureuses inventions du génie réaliste », mais ce réalisme se réduit à la grossièreté : « Permettez-moi, demande le gentilhomme avant d'entrer dans l'analyse du roman, d'être pour un moment et pour cette fois seulement de mauvaise compagnie... ; messieurs les réalistes auraient trop beau jeu si à l'inconvénient de les lire se joignait pour

(1) Toujours la hantise de Courbet ! Et le parti pris de confondre dans un blâme commun les œuvres des deux amis.
(2) 26 mars 1853.

nous l'impossibilité de les citer. » « Égout, cloaque, senteurs asphyxiantes, bourbier » tels sont les termes dont se servira Nettement pour caractériser l'originalité du même roman (1). Enfin, G. Planche, parlant du *Roman en 1853* (2), s'il ne daigne pas nommer Champfleury, dénonce les outrances, les brutalités de la jeune école, qui s'unissent fâcheusement à un manque de composition et à une psychologie trop sommaire. Ses conseils aux jeunes écrivains tendent à les détourner de la peinture du vice et les engagent à moraliser.

Par contre, il est des critiques sympathiques au réalisme. Prarond (3) félicite Champfleury de continuer l'œuvre de Balzac; il note dans les *Contes* la haine de la médiocrité bourgeoise, source du réalisme, et la sincérité du sentiment; à propos des *Excentriques,* il cite et combat ce jugement d'un critique retardataire : « M. Champfleury s'est fait une certaine réputation dans les rangs de cette école littéraire qui étudie le monde dans les ateliers de peinture et le cœur humain dans les amphithéâtres de dissection, les théâtres en plein vent et les pantomimes des Funambules. Il y a dans ces obstinations de réalisme une puérilité qui nous ferait presque regretter la littérature académique et les beaux esprits d'Athénée. » Pour lui, il y voit au contraire une tentative de littérature scientifique; pourquoi les romanciers n'étudieraient-il pas les monstres et les fous? « Les livres du genre des *Excentriques*

(1) *Le Roman contemporain,* p. 157.
(2) *Revue des Deux Mondes,* 1853.
(3) *De quelques écrivains nouveaux,* article Champfleury.

seraient des traités spéciaux des maladies graves de notre intelligence. » C'est à ce point de vue que Champfleury, tout en recherchant de préférence le bizarre, l'extraordinaire, l'extravagant, conserve le droit de se croire un des écrivains les plus réalistes. Dans la pratique, il exagère même ce réalisme : « Il y a chez lui quelquefois un peu trop de la réalité que cherchait Rétif de la Bretonne. » A ce reproche, Émile Chasles, dans un remarquable article de *l'Atheneum* (1), ajoute des critiques fort judicieuses. *Les Oies de Noël,* par « leur fonds optimiste, par l'impression douce, heureuse et salutaire qui s'en dégage, par la sympathie et l'émotion exquise, la bonhomie spirituelle du style », sont un ouvrage charmant. Champfleury allie à la vérité complète le choix des détails, « les traits d'élite ». Les *Contes* colorent d'un reflet nouveau les figures les plus simples et les plus populaires ; d'un milieu banal il tire des effets délicats et des conflits d'âmes très intéressants. Dans *Mariette* on retrouve les qualités d'observation de l'auteur ; mais outre la vulgarité de certaines scènes, le roman est encombré de détails insignifiants. La critique que fait Chasles du système réaliste nous paraît valoir la peine d'être citée. Elle montre clairement l'écueil où devait échouer l'école réaliste de 1852, et que l'art de Flaubert parviendra seulement à éviter en 1857 :

« L'écueil du système littéraire du dix-septième siècle fut de recopier les formules solennelles des grandes œuvres au lieu de créer du nouveau.

(1) 19 novembre 1853.

L'écueil du réalisme est de copier la vie réelle au lieu d'y prendre les traits caractéristiques. Dans l'un et l'autre cas l'observation véritable et le travail de l'art ont disparu; c'est un fac-similé et la signature originale d'un esprit, si l'on peut ainsi parler, est absente. M. Champfleury, nous l'avons dit, possède mieux qu'un autre le don de chercher la vie intérieure dans ses retraites les plus secrètes. Mais le réalisme proprement dit est fatal; ce système de reproduction exacte est à l'art ce que la photographie est à la peinture... l'âme seule de l'artiste doit présider au travail par lequel on étudie les âmes. »

Ces lignes résument à merveille les objections que jusqu'en 1860 les esprits les plus éclairés firent au réalisme, alors que les médiocres se contentaient de pousser les hauts cris devant ses prétendues grossièretés. Enfin si nous cherchons à saisir le sentiment de la masse nous le trouvons dans des œuvres où la critique n'est que l'écho de l'opinion générale : Mirecourt (1), Commerson (2) insistent sur la vulgarité et la hardiesse des ouvrages du jeune auteur. Malgré ces défauts, et peut-être même à cause de la réputation de cynisme qu'on faisait au romancier, les ouvrages de Champfleury se vendirent (3). Désormais le voilà connu et classé, il ne lui reste qu'à développer ses idées et à justifier son succès.

(1) *Les Contemporains*, op. cit.
(2) *Les Binettes contemporaines*, 1854, in-32, 2e fascicule.
(3) Lettres à sa mère des 17 février 1852, 9 août 1852, 23 avril 1853.

TROISIÈME PARTIE

Le Réalisme.

CHAPITRE IX

La Théorie réaliste.

Champfleury n'a jamais résumé dans une œuvre purement théorique les éléments de la doctrine réaliste. Il ne faut pas se laisser prendre au titre de son volume de 1857 : *le Réalisme*. Ce n'est pas un ouvrage d'esthétique, mais un recueil fait de morceaux écrits à des dates différentes. Cependant, à partir de 1853 il a exposé les principes du réalisme, indirectement dans son œuvre de critique littéraire, directement dans les préfaces de ses nombreux volumes et dans les polémiques qu'ils ont excitées. Voici les principales sources de l'étude que nous allons entreprendre, les fragments où le réalisme se manifeste sous sa forme la plus doctrinale. D'abord la *Préface* des *Aventures de Mariette* (1853) ; ensuite la *Gazette de Champfleury* (nov.-déc. 1854) ; cette petite revue imitée de la *Revue parisienne* de Balzac, n'eut que deux numéros, qui contiennent, outre des articles de critique importants, des notes détachées parfois intéressantes. Le recueil intitulé *le Réalisme* (1857) reproduit certains de ses articles,

en ajoute quelques-uns et contient une préface assez systématique de 21 pages. En réponse aux critiques de Veuillot sur *M. de Boisd'hyver,* Champfleury envoya au *Figaro* deux lettres (10 juillet et 7 août 1856) où il expose et justifie son système. Le recueil de 1861, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui,* nous offre, avec des détails curieux, les *Conseils à un jeune écrivain*, écrits à partir de 1852. — Trois autres moyens d'information nous permettent de confronter Champfleury avec Champfleury; d'abord les notes intimes qui font suite aux *Souvenirs de jeunesse* (1872); ensuite la *Correspondance de Champfleury,* avec sa mère et divers amis, éditée par M. Troubat; enfin les extraits de lettres à M. Büchon (1853-1865) que le même critique a ingénieusement mélangés à ses souvenirs personnels et au résultat de ses propres recherches dans *Une amitié à la d'Arthez.* Il va sans dire que nous utilisons en outre des extraits de l'œuvre entière de Champfleury. Mais il était important de mentionner les dates d'apparition des divers manifestes de l'école réaliste; elles nous révèlent que c'est entre les années 1853 et 1857 que Champfleury se préoccupe surtout de donner un corps à sa doctrine (1).

Ce n'est pas à dire qu'il se donne des allures de chef d'école. Nous avons vu comment la critique l'avait embrigadé dans les rangs des réalistes avant qu'il ait pris nettement parti lui-même, alors qu'il

(1) « Le réalisme fut une aspiration latente et inconsciente pour de certains esprits, car, vers 1848, nous étions poussés par un souffle particulier qui nous faisait agir sans raison apparente. » Préface des *Poésies de Büchon,* 1878.

se bornait à défendre Courbet. Nous avons vu également avec quelle âpreté il revendiquait son indépendance vis-à-vis de l'école fantaisiste. Il eut toujours soin de prendre la même position vis-à-vis de l'école réaliste. Il n'entend pas être classé, il veut garder sa liberté d'action; il avait toujours eu la haine des imitateurs et le souci de l'originalité; il ne lui plaît donc pas d'être l'élève de quelqu'un, pas plus que de faire des élèves. D'ailleurs le mot même de réalisme lui paraît mal choisi; il est trop vague parce que le réalisme a existé de tout temps; et trop étroit : il évoque, dans l'esprit des critiques et du public, un ensemble de défauts; ou il ne veut rien dire, ou ceux qui l'emploient le considèrent comme une injure. Champfleury avait trop bataillé jadis contre ces mots en *isme* « qui riment si bien avec imbécillisme » pour s'abriter derrière l'imprécision d'une formule (1). — Mais il ne faudrait pas prendre trop au sérieux ses protestations : certaines de ses lettres (2) nous montrent qu'au fond il voyait d'un bon œil l'importance accordée à l'école qu'il représentait et au rôle qu'il jouait. D'ailleurs, à condition qu'on n'engage ni le passé ni l'avenir et qu'on ne se serve pas du mot même de réalisme, il accepte la bataille et combat au nom d'un groupe, qui, quelque nom qu'on lui donne, prétend révolutionner la

(1) Cf. *Le Réalisme,* pp. 2-6, 272. — Lettres à M. Büchon, dans Troubat, op. cit., pp. 87, 88, etc. — *Souvenirs de jeunesse,* pp. 138, 258, 293.

(2) Cf. aussi *Souvenirs,* p. 275, et *Grandes figures,* p. III (préface) : « S'il pouvait entrer dans la politique d'un gouvernement de proscrire ce que les critiques ont appelé le réalisme, aussitôt la plume brûlerait mes doigts et me forcerait à écrire : Le culte de la réalité est le premier des cultes. »

République des lettres. Après les classiques, les romantiques, les fantaisistes, voici venir une nouvelle génération et des œuvres nouvelles (1).

Les écoles précédentes sont condamnées : elles ont donné leur mesure et, tout en admirant certains résultats de leurs efforts, on ne peut songer à les imiter. Le classicisme a donné naissance à la tragédie en vers : mais la tragédie est morte et nul ne peut désormais s'intéresser à ce genre solennel et ennuyeux. Le romantisme a introduit le drame et la poésie lyrique : la fausseté, le mensonge, le vide de ces formes littéraires ont apparu dès que les maîtres ont cédé la place aux disciples trop fidèles. Les fantaisistes ont abusé de la plaisanterie et de l'extravagance : on est las de ces artifices et l'on veut quelque chose de plus sérieux (2). Un trait commun à ces trois écoles, c'est l'abus qu'elles ont fait de la poésie, des vers; or le vers n'est qu'une forme inférieure de l'art littéraire, un jeu superficiel destiné souvent à masquer la fausseté du fond. Historiquement, il apparaît à l'aube des sociétés et doit disparaître dans leur maturité. Au point de vue artistique, sa valeur n'est pas supérieure à celle de la prose. Cette idée est une des plus intimes de

(1) *Le Réalisme*, pp. 7 et seq. — Troubat, *Une Amitié à la d'Arthez*, pp. 89, 90, 91. Préface du premier numéro de la *Gazette de Champfleury*, etc.

(2) *Gazette de Champfleury*, nº 2, pp. 7, 104, 114, 128. — *Champfleury inédit*, p. 322. — *Messager de l'Assemblée*, 20 février 1851 (la tragédie) — *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*, préface, p. 5 — « L'homme le plus lourd quand il est convaincu a facilement raison des gens d'esprit : il est armé d'une massue et ses adversaires n'ont qu'un petit sifflet. » *Conseils à Duranty*.

Champfleury, qui n'a jamais conçu d'intermédiaire entre la musique et le langage parlé. Il n'a jamais senti l'harmonie des vers, il a rarement goûté les visions plastiques qu'ils offrent. Il est exactement aux antipodes d'un Verlaine ou d'un Th. Gautier. Le premier principe pour les littérateurs de demain sera d'écrire en prose (1). Et puisque la poésie leur est interdite, ils vont se jeter dans un genre nouveau : le roman; il renaît de ses cendres au dix-neuvième siècle et, profondément modifié par Balzac, devient la forme littéraire de l'avenir. Sa souplesse le rend apte à satisfaire les goûts les plus divers; il se prête également aux petites scènes ou aux vastes tableaux; le romancier peut à son aise y développer son individualité.

Est-ce à dire que Champfleury le laisse libre de s'abandonner aux écarts de son imagination? Si, en brisant les entraves du vers, il libère le génie de l'écrivain, c'est pour l'emprisonner aussitôt dans de nouvelles règles. En effet, il ne peut exister qu'une forme de roman : le roman de mœurs contemporaines. Les individus du dix-neuvième siècle, les gens qui vivent au siècle des chemins de fer et des paquebots ont d'autres idées, d'autres goûts et d'autres besoins que les bonshommes à perruque du grand siècle. Pour les intéresser, il faut leur pré-

(1) *Contes d'automne*, p. 244. — *Gazette de Champfleury*, nº 1, pp. 111, 112. — *Le Réalisme*, pp. 16 et seq., 257, etc. — Cf. Banville :

> Machin (du Tarn) dans des recueils divers,
> Offre au public des lignes incongrues,
> Et Champfleury veut supprimer le vers,
> Voici le temps pour les coquecigrues !

Ballades des travers du temps, Odes funambulesques, Ed. Lemerre, p. 261.

senter des œuvres qui aillent dans le sens de leurs préoccupations. Toute une école de romanciers a tenté de faire revivre le moyen âge, les mousquetaires du roi ou les bergers de Watteau; elle y a réussi un temps, mais le public est las de ces œuvres; il n'y trouve rien qui satisfasse ses aspirations. D'autres ont lâché dans le roman leur imagination désordonnée : drames horribles, fantastique, merveilleux, spiritisme et somnambulisme, tous les moyens ont été bons pour arracher le lecteur à ses habitudes. Ces deux écoles ont un défaut commun : elles s'éloignent de la vérité (1); il n'y a rien d'observé ni de réel dans ce qu'elles peignent; or, avec les progrès de la science, le besoin de la vérité est devenu impérieux. Enfin quelle éducation ces romanciers donnent-ils à la masse du public, au peuple? Ils pervertissent son goût et, à la limite, faussent sa morale et sa raison en l'habituant à considérer le mensonge comme l'élément essentiel de l'œuvre d'art. Littérairement et socialement parlant, l'imagination « maîtresse d'erreur et de fausseté » doit être bannie du roman. Et puisque le romancier ne doit peindre que ce qu'il sait de source certaine être le vrai, le voilà réduit à peindre ses contemporains ou lui-même, en un mot l'homme d'aujourd'hui, dans la civilisation moderne.

Mais il y a deux manières d'étudier les contemporains, selon le genre d'observation qu'on emploie :

(1) *Les Aventures de Mariette*, préface. — *Le Réalisme*, p. 274. — *Atheneum*, 6 mai 1854 : *Mesmer ou le Magnétisme, par Bersot.* — *Souvenirs*, p. 283 — « Tout homme aux aspirations troubles est un être dangereux en art comme en politique. » *Conseils à Duranty.*

on peut choisir l'observation intérieure et se peindre soi-même (1). Le roman sera alors constitué par l'analyse des sentiments que fait naître chez un individu, qui est l'auteur lui-même, l'action du milieu extérieur. A ce point de vue, on peut affirmer que tout homme possède le sujet d'un roman intéressant : le sien. Car toutes les individualités se valent et il n'est pas besoin d'avoir une âme d'élite pour nous intéresser. En peinture, un casseur de pierres vaut un ministre ; en littérature, l'histoire d'un paysan vaut celle d'un Hugo : toutes deux apportent un élément nouveau à la connaissance de la société. *Manon Lescaut, Adolphe* sont de très beaux romans personnels. Mais, à côté de ces œuvres réputées, telle autobiographie, tels mémoires rédigés par des esprits peu littéraires prennent un intérêt certain. La seule condition requise est la sincérité : c'est elle qui manque à tant de confessions romantiques. Cette sincérité se manifeste par l'exactitude et la minutie de l'observation ; tel petit fait évoque mieux l'âme d'un individu que des tirades de réflexions. Le roman personnel est donc possible, mais d'abord il ne saurait avoir qu'une portée restreinte : sa valeur historique et scientifique (le mot est de Champfleury) n'est pas considérable. Ensuite, dans l'intérêt même de l'auteur, il ne saurait constituer un bagage littéraire suffisant : un seul livre perdu dans la foule des productions actuelles risquerait de passer inaperçu et ne donnerait pas à son auteur de quoi vivre.

(1) *Le Réalisme*, p. 41. — *Figaro*, 7 août 1856 : *Encore quelques mots sur M. de Boisdhyver.*

Pour toutes ces raisons, Champfleury déclare accorder ses préférences au roman impersonnel. L'auteur se propose alors d'étudier les autres au moyen de l'observation extérieure. L'étude des faits, leur enchaînement, les secrets mobiles de nos actions, la part du hasard qui nous gouverne, la force de la volonté dans l'homme en lutte avec la société, voilà les points qui doivent attirer son attention. Pour cela, il choisira une classe particulière, car la complexité de la vie contemporaine ne permet pas une étude d'ensemble. Balzac l'a tentée dans sa *Comédie humaine* : ses œuvres restent le modèle par excellence et ses théories constituent le code littéraire du XIXe siècle. Il reste à parfaire le monument et à élever celui qui reproduira, devant l'historien futur, l'image de la génération de 1860 (1). Le but posé, il faut s'enquérir des procédés à employer. Tout d'abord, nous avons une précaution à prendre : le romancier doit se garder de toute partialité ; pour cela, il doit s'efforcer d'atteindre à l'impersonnalité la plus complète (2). C'est là une grosse difficulté : dès l'instant que l'auteur veut dogmatiser, prêcher ou simplement moraliser, il est entraîné à fausser la vérité ; dès qu'il croit trop vivement à un système, qu'il veut en prouver la

(1) *Le Figaro, lettre à M. Veuillot,* 10 juillet 1856 et 7 août 1856. — *Gazette de Champfleury,* no 1, p. 61.

(2) Distinguer la liberté de l'art et l'art pour l'art dans tout le paragraphe qui suit. Cf. Lanson, *Rev. hist. litt.*, 1907, 163. Champfleury a prêché la liberté de l'art, comme les romantiques. Quant à l'idée de l'art pour l'art, il l'a divisée en fond et forme : pour le fond (absence de but moral), il se rallie à Flaubert et à Gautier ; pour la forme (importance donnée aux impressions purement artistiques), il les combat.

valeur, il devient « le second de M. Considérant ou de M. Cabet ». Or, jusqu'ici, sauf Balzac, tous les romanciers sont tombés dans ce travers : G. Sand, E. Sue, etc. C'est encore là une idée chère à Champfleury : nous l'avons relevée dès le début de sa carrière. Roman social, roman moral sont également haïssables : *la Case de l'Oncle Tom, les Mystères du Peuple*, les romans protestants de Gotthelf, les chansons révolutionnaires de Dupont, sous la divergence des tendances, révèlent le même vice interne (1). Champfleury ne se lasse pas de railler les partisans du roman éducateur ou du roman à thèse (2). Pour éviter toute tentation, l'écrivain doit vivre en dehors de toute passion politique (3). Ce fut l'idéal auquel, après ses tentatives de 1848, Champfleury conforma sa vie, malgré ses instincts républicains et démocratiques. Bref :

« L'idéal pour un romancier impersonnel est d'être un protée, souple, changeant, multiforme, tout à la fois victime et bourreau, juge et accusé, qui sait tour à tour prendre le rôle du prêtre, du magistrat, le sabre du militaire, la charrue du laboureur, la naïveté du peuple, la sottise du petit bourgeois (4). »

S'il ne doit pas s'efforcer de convertir les autres c'est par respect pour la vérité de sa peinture. Or cette vérité serait compromise si, une fois qu'il l'a

(1) *Souvenirs*, p. 224.
(2) *Souvenirs*, pp. 260, 301. — « Prends garde aux mystiques ! » *Conseils à Duranty*.
(3) « Quoi qu'il arrive, ne t'inquiète pas de la forme du gouvernement. » *Conseils à Duranty*.
(4) *Lettre à M. Veuillot*, op. cit.

trouvée, l'écrivain se laissait aller à l'adoucir par des compromissions, à la sacrifier, au nom d'une morale bourgeoise ou par crainte des récriminations qu'elle suscitera. Champfleury a toujours prêché la hardiesse; il a recommandé aux jeunes écrivains de ne pas se soucier de la bégueulerie contemporaine (1). Il y avait d'autant plus de mérite que lui-même fut violemment attaqué et taxé, à diverses reprises, d'immoralité. Ce qui donna lieu à cette accusation, c'est d'abord l'audace de certains détails devant lesquels il n'avait pas cru devoir reculer, puisqu'ils étaient vrais et suggestifs. Nous en avons vu bien d'autres (et nous ne le déplorons pas) avec le naturalisme : mais, à cette époque, les amours de Gérard et de Mariette, l'adultère des *Bourgeois de Molinchart* suscitèrent l'indignation des critiques bien pensants. C'est aussi un goût spécial pour les choses vulgaires et un certain matérialisme dont nous verrons l'origine prochainement : entre la vulgarité et l'immoralité, les parfums du fumier et ceux du cabinet de toilette, les critiques susdits ne distinguèrent pas. En réalité, outre que Champfleury a toujours observé les limites de la bienséance dans son œuvre, il répugnait au cynisme et à la dépravation. Il avait une vie et des goûts aussi bourgeois que ceux de Zola, ce qui n'est pas peu dire. Il faut voir de quel air il parle des livres de Michelet, *l'Amour, la Femme,* etc. Mais jamais la crainte de choquer le faubourg Saint-Germain (dont il s'exagérait la pruderie) ne l'em-

(1) Cf. préface de *la Caricature moderne,* p. 10.

pêcha d'écrire une ligne qui lui semblait nécessaire (1). Cette hardiesse vis-à-vis de la prétendue morale, le romancier doit l'étendre à la peinture des individus (2) : chacun a le droit d'observer et de reproduire. Qu'arriverait-il si l'on devait se soucier des cris de ses modèles? Molière n'eût jamais écrit ses comédies s'il avait tenu compte de l'opinion de la Faculté de médecine. En donnant au romancier le conseil d'observer, Champfleury l'avertit des colères qu'il va exciter et l'encourage à les braver.

Ainsi, mis en garde contre lui-même et protégé par le triple bouclier de l'indifférence contre les attaques du dehors, le romancier va se mettre à l'œuvre. Le labeur n'est pas mince : pour atteindre la vérité tous les moyens honnêtes sont bons, mais le travail acharné est le meilleur. D'abord il doit recueillir les documents et pour cela fréquenter des milieux nouveaux. A plusieurs reprises Champfleury déclare que l'argent lui manque pour travailler : c'est généralement le contraire chez les gens de lettres qui ne travaillent que quand ils sont gênés. Au cours de ses études, le romancier notera par écrit les traits les plus saisissants, des portraits, des fragments de conversations, des paysages. C'est ce travail que nous révèlent *les Sensations de Josquin*, les récits de voyages, les lettres et les notes

(1) *Le Réalisme*, pp. 189, 193. — *M. de Boisdhyver*, préface. — *Encore quelques mots sur M. de Boisdhyver*, op. cit. — *Aventures de Mariette*, préface.

(2) « Ne fais jamais de concessions à personne ! » *Conseils à Duranty*.

nombreuses que Champfleury a laissées inutilisées (1) :

« Je me suis retiré trois ans du monde littéraire, dit-il à propos de *Monsieur de Boisd'hyver ;* j'ai étudié (2), j'ai pensé longuement, j'ai fréquenté de nouvelles classes de la société, on a pu me voir souvent en voyage avec d'illustres orateurs chrétiens dans leurs tournées prédicantes. J'ai lu beaucoup de livres pieux, ajoute-t-il, dont le titre seul me fait bâiller (3). »

En effet, le travail de bibliothèque complète le travail de l'observation. La vérité ne naît que de la perfection de la documentation ; l'école réaliste fut une école honnête : l'ouvrage bâclé lui fait horreur ; Champfleury a toujours prêché le travail assidu et consciencieux (4) ; il s'est toujours montré docile aux rectifications touchant la vérité de ses peintures lorsqu'elles étaient justifiées (5). L'emploi exclusif du « document humain », qui est proprement la méthode de l'école. naturaliste, prouvait assez sa probité littéraire ; son œuvre d'érudit ne peut que confirmer cette bonne opinion.

Après le travail de recherche vient l'agencement

(1) Les critiques y virent un travail de mercenaire, indigne d'un écrivain. Cf. Babou, op. cit., pp. 15 et seq.

(2) « Ta bibliothèque doit être pleine de dictionnaires, et non de curiosités. » *Conseils à Duranty.*

(3) *Lettre à Veuillot,* op. cit. Cf. *Souvenirs*, pp. 223, 244.

(4) *Figaro,* 7 août 1856. — Troubat, *Une Amitié à la d'Arthez,* p. 121. — Préface de *M. de Boisd'hyver.* — « Le travail est une joie. » *Conseils à Duranty.*

(5) « Si tu t'es trompé aujourd'hui, imprime demain que tu t'es trompé. » *Conseils à Duranty.* Cf. aussi *Grandes figures,* p. 263.

des matériaux. On a souvent reproché à l'école réaliste de 1857 de s'être contentée d'une reproduction sans choix de scènes sans lien. En fait, ce reproche est assez juste, mais, en théorie, Champfleury déclare à maintes reprises que l'art ne doit pas être absent dans la reproduction de la réalité (1) : il faut choisir les traits significatifs et les grouper par la composition. Assurément bien des romans de Champfleury manquent d'art, mais ce défaut n'est ni voulu, ni conscient : « Pendant deux ans, penché sur ma table, dit-il, toujours à propos de *M. de Boisd'hyver,* j'ai écrit longuement, goutte à goutte, le livre qui paraîtra demain dans *La Presse* (2). » Les corrections qu'il apportait aux éditions successives de ses romans nous prouvent qu'il poussait même très loin le souci de l'art et de la forme. Ce que combat Champfleury, ce n'est pas la réflexion, la composition, en un mot le métier, mais l'abus du procédé (3). Tout ce qui est « littérature », c'est-à-dire influence de la tradition littéraire, ne peut que dénaturer la vérité de l'œuvre. Rien n'est plus facile que d'emprunter les procédés de ses devanciers, de réduire son travail à l'observation de recettes adroites. C'est ce que font tous les disciples, et Champfleury ne les a jamais aimés.

(1) Cf. le journal *le Réalisme,* p. 19, article développant des citations de *l'Aventurier Challes.*

(2) *Lettre à Veuillot.* Cf. aussi *le Réalisme,* p. 284, note. — Préface des *Contes domestiques.*

(3) « Les uns font des antithèses, les autres des calembours ; ceux-ci veulent amuser quand même, ceux-là veulent paraître profonds. Une page raisonnable te fera dominer tout de suite la foule des gens qui croient à un procédé dans les lettres. » *Conseils à Duranty.*

Pour la même raison, bien qu'à certains moments (impartialité, objectivité de la peinture) il donne la main aux partisans de l'art pour l'art, Champfleury proteste contre l'importance qu'on accorde à la forme (1) : se soucier trop de la grâce extérieure c'est s'exposer à négliger le fond ; trop souvent cette enveloppe magnifique recouvre un minimum d'observation, un néant de pensée. Le style doit donc être travaillé, mais simple. Il doit s'adapter exactement sur l'idée et épouser étroitement les contours de l'objet représenté ; l'idéal n'est pas la couleur, mais la transparence parfaite. Aussi Champfleury recommande-t-il la lecture des écrivains du dix-huitième siècle. Pourtant, lorsqu'il s'agit de rendre une nuance indéfinissable, on peut recourir aux comparaisons, aux alliances de mots les plus hardies : le tout est, encore une fois, d'exprimer exactement l'impression essentielle que donne l'objet qu'on veut représenter (2).

Toutes ces idées s'enchaînent logiquement ; on pourrait, à la rigueur, les faire découler géométriquement d'un principe unique : le but de l'œuvre d'art est de reproduire fidèlement la réalité. Mais ce principe ne définirait pas tout le réalisme, car, à côté des conséquences qu'il entraîne, il comporte des postulats, qui tiennent aux goûts particuliers de

(1) Si l'on veut voir contre quelle doctrine il réagissait, et qu'il avait raison de protester, cf. L. Larchey, *Bulletin du bibliophile,* 1901, p. 516 (sur Banville) ; et *Odelette à Th. Gautier, les Poésies de Th. de Banville,* Ed. Malassis, p. 301. — Comparer *Souvenirs,* pp. 228, 267, 313.

(2) *Le Réalisme,* pp. 24 et seq., 189, 260. — *Gazette de Champfleury,* nº 1, p. 26 et passim. — Troubat, *Une Amitié à la d'Arthez,* pp. 135-36. — *Souvenirs,* pp. 231, 278.

Champfleury et dont l'origine est plus difficile à saisir. Les plus importants sont le matérialisme (1) et la sympathie pour les classes populaires. D'après la théorie que nous venons d'énoncer, tout est susceptible de représentation réaliste : le monde, l'élégance, les idées philosophiques, les drames de l'honneur, le mysticisme et l'amour platonique peuvent être peints exactement. Et pourtant jamais Champfleury n'a essayé de les étudier ni conseillé de les reproduire. En revanche, il recommande à l'attention du romancier l'observation des détails vulgaires et des sentiments réputés inférieurs. Il affecte de ne pas comprendre ceux qui lèvent la tête vers le ciel. Dans *M. de Boisd'hyver,* il avait un sujet qui prêtait à la peinture de sentiments nobles et mystiques : il n'y a vu qu'un prétexte à caricatures, à des explications physiologiques, à des descriptions de vieilles filles et de vieilles maisons. Tout ce qui est élégant ou immatériel, il le déclare factice et mensonger. — Sa sympathie pour les classes populaires est plus justifiée : il constate, en effet, que le peuple tient dans la société plus de place que l'élite ; son rôle est plus important et par suite, en l'étudiant, on atteint les forces vives qui font mouvoir le mécanisme social ; en second lieu, on trouve chez lui plus de sincérité que chez cette élite gouvernée par des préjugés (2) : le mensonge fleurit dans les salons et disparaît dans les cam-

(1) Cf. ses limites et sa valeur toute sentimentale, et nullement philosophique, dans *Souvenirs,* p. 268.
(2) Préface des *Contes domestiques.* — Préface des *Aventures de Mariette.* — *Le Réalisme,* pp. 174, 185, 196, 230, 18.

pagnes ; enfin le peuple est encore ignoré, il offre des sujets neufs et illimités ; et c'est une raison d'ordre pratique pour l'étudier. Il a d'ailleurs sa littérature propre, où le romancier puisera des renseignements précieux et parfois des modèles : les chansons, les vieilles légendes populaires sont parfois de petits chefs-d'œuvre de réalisme (1). Cela prouve que le peuple peut être bon juge en matière d'art (2) : c'est donc à lui que le romancier devra s'adresser, par-dessus la petite tribu des oisifs et des critiques. Lui seul est capable d'apprécier la sincérité et la vigueur qui sont les deux caractères dominants d'une œuvre réaliste (3).

(1) Cf. *De la poésie populaire en France. La légende de saint Crépin, Illustration*, 8 janvier 1853. — *Paris,* 14 juin 1853. — *Événement,* 26 octobre 1850. — *Atheneum,* 10 septembre 1854. — *Champfleury inédit,* p. 174, et *id., Voyage à Langres.*

(2) Cf. *Souvenirs,* p. 291.

(3) Sur la date et les influences qui l'induisirent à abandonner cette théorie trop stricte, cf. *Souvenirs,* p. 271.

CHAPITRE X

Les Romans de Champfleury.

L'étude des romans de Champfleury peut être faite à trois points de vue : on peut les rattacher au groupe littéraire dont ils font partie, c'est-à-dire étudier leurs rapports avec la théorie réaliste ; on peut également rechercher l'impression qu'ils produisirent sur le public auquel ils étaient destinés ; on peut enfin, en les considérant en eux-mêmes, déterminer leurs qualités et leurs défauts et définir ainsi la personnalité de leur auteur.

Champfleury a voulu, en effet, prouver par l'exemple la valeur de ses théories : il a voulu faire des romans contemporains (1). Après les contes, après deux romans indécis, il a voulu donner les grands tableaux que faisaient promettre ses critiques (2). *Les Souffrances du professeur Delteil, les Bourgeois de Molinchart, Monsieur de Bois-*

(1) Cf. Nettement, *le Roman contemporain,* p. 158.

(2) Cf. *Souvenirs,* p. 223, très important sur les aspirations de Champfleury et sa lutte contre son caractère. Comparer Lettre à M. Büchon : Troubat, p. 151.

d'hyver, la Succession Le Camus, les Amoureux de Sainte-Périne, la Mascarade de la Vie parisienne furent les œuvres qui, de 1853 à 1870, méritèrent le nom de romans de mœurs. Leur succession nous montre que Champfleury cherche à élargir le cadre de ses observations, d'abord en y faisant entrer plus de matière, ensuite en appliquant cette observation à des classes qui lui avaient échappé jusque-là : les prêtres, la vie des hôpitaux, la vie parisienne. Il songeait à d'autres travaux que le manque de ressources et les nécessités du journalisme l'empêchèrent d'entreprendre : un roman paysan, *les Paysans de Longfront;* un roman militaire sur l'armée d'Afrique (1); la *Mascarade* ne contient que les fragments d'un grand roman qu'il voulait faire sur les travailleurs parisiens et qui devait s'intituler *le Miroir du faubourg Saint-Marceau.* — Dans ces romans, les procédés réalistes sont soigneusement observés : nous avons une preuve de la fidélité d'observation de Champfleury dans la part considérable qu'il fait aux souvenirs personnels. Tout ce qu'il décrit a été vu, et nous pourrions noter entre ses *Souvenirs de jeunesse* et tel passage de ses romans des rapprochements suggestifs (2). De même ses notes intimes et ses ré-

(1) Cf. *Souvenirs*, p. 280, et Troubat, *Sainte-Beuve et Champfleury*, p. 170.

(2) *Souvenirs*, p. 2 *(les Bourgeois de Molinchart)*, 2 *(la Succession Le Camus)*, 4 *(les Comédiens de province*, reproduits, après 1857, sous le titre *Victorine)*, 15 *(M. de Boisd'hyver*, pour les enseignes), 21 *(la Succession le Camus)*, 30 *(id.)*, 33 *(les Souffrances du Professeur Delteil)*, 36 *(id.)*, 68 *(M. de Boisd'hyver : la Fête-Dieu)*, etc. — Les descriptions d'hôpital viennent d'un séjour que Champfleury y fit.

ponses aux critiques témoignent de ce souci de vérité ; sa méthode s'inspire étroitement de la théorie réaliste. — Enfin dans ses romans Champfleury a fait preuve de cette indépendance et de cette hardiesse qu'il recommandait : il n'a pas craint de tracer des prêtres un portrait pris sur le vif (1), auquel on ne saurait reprocher qu'un matérialisme un peu terre à terre ; il a osé représenter l'adultère en province, la séduction d'une jeune fille par un abbé (2), les amours des octogénaires de Sainte-Périne, les peaux de chats des chiffonniers du faubourg Saint-Marceau (3). Il n'a pas tenu plus de compte des récriminations individuelles que des cris de la pudeur outragée : tout Laon se reconnut dans *les Bourgeois de Molinchart ;* la *Mascarade* fut suspendue à cause des plaintes de gens que l'écrivain avait imprimés tout vifs. — Dans le détail, nous retrouvons ce parti pris de vulgarité, qui est comme la métaphysique du réalisme ; l'héroïne d'un duo d'amour lave la vaisselle et nettoie le plancher (4) ; les amoureux de Sainte-Périne sont des vieillards goutteux et cacochymes ; la lecture d'un seul chapitre de Champfleury nous fournirait des preuves immédiates de cette préférence injustifiée.

Mais, à côté du roman de mœurs, Champfleury a

(1) Cf. l'Introduction, pp. 17-18. — *Lettre à Veuillot,* op. cit.

(2) *M. de Boisd'hyver,* surtout chap. XXVIII.

(3) *La Mascarade,* cf. Troubat, *Amitié à la d'Arthez,* p. 47. (Tout ce chapitre est à consulter sur la hardiesse des romans de Champfleury.) *Souvenirs de Schaunard,* p. 43.

(4) *M. de Boisd'hyver,* p. 95.

produit une série d'études qui valent uniquement par le réalisme psychologique. Ce n'est plus la représentation du mécanisme social, des habitudes et des ridicules d'une classe, mais l'analyse d'un conflit entre deux caractères. A ce genre que Champfleury définissait lui-même un genre inférieur, et ailleurs un genre « gris » (1), appartiennent *les Trios des Chenizelles,* les deux nouvelles réunies sous le titre *les Propos amoureux, Mme d'Aigrizelles* (2), l'histoire de *Richard Loyauté* et quelques épisodes des *Quatuors de l'île Saint-Louis.* Dans ces cadres plus étroits trouvent place un nombre restreint de personnages et d'événements ; ils représentent une forme intermédiaire entre le roman personnel, pure étude de psychologie, et le roman de mœurs. Cependant, si ce genre est déjà éloigné du type supérieur du roman, défini par la théorie réaliste, la méthode y est encore strictement appliquée : aux petits détails de l'existence correspondent les nuances imperceptibles du sentiment (3). Mais, du fait que la psychologie devient l'important, le caractère réaliste diminue : aux explications matérialistes se substituent des raisons sentimentales ou morales (4). Ainsi Champfleury en arrive à nous peindre de nobles caractères, comme dans *Mme d'Aigrizelles,* où, ni plus ni moins que dans les tragédies de Corneille, nous voyons la volonté aux prises avec la passion. L'influence qui

(1) Table des matières des *Contes d'automne.*
(2) Cf. Troubat, *Une Amitié à la d'Arthez*, p. 133.
(3) Cf. *Contes d'automne,* pp. 326-327, 348, etc.
(4) Cf. *id.,* pp. 137, 152.

se manifeste dans ces œuvres est visiblement celle des classiques : Champfleury à force d'études a renoué la chaîne de la tradition ; il sait qu'il a eu des prédécesseurs avant Balzac, que Richardson a écrit *Clarisse Harlowe* et Mme de La Fayette *la Princesse de Clèves*. Parmi toutes ces influences, celle de Diderot est la plus importante : elle date de loin, puisqu'en 1847 il s'essayait à imiter le style des *Contes* de Voltaire et du *Neveu de Rameau* (1). Mais c'est surtout après la période militante qu'elle se manifeste (2). Champfleury ne se contenta pas de prôner le théâtre de Diderot ; il découvrit et réédita les nouvelles oubliées du romancier Challes, dont il avait les œuvres dans sa bibliothèque (3). En somme, par delà les romantiques, Champfleury emprunte aux classiques (4) leurs sujets pour les traiter avec la méthode réaliste.

Mais la méthode la plus stricte ne pouvait avoir raison de l' « homunculus » qui s'agitait en lui. Pour le satisfaire et se délasser des travaux que lui imposaient ses grands romans, il composa au fil de la plume diverses fantaisies ; elles retracent des épisodes de son existence, utilisent certaines idées qui

(1) Cf. *Souvenirs,* confirmés (au moins pour Barbara, l'ami de Champfleury) par Du Camp, *Souvenirs littéraires,* II, 101.

(2) *Gazette de Champfleury,* n° 2, particulièrement pp. 13, 36 ; il semble se produire à cette époque un vif mouvement en faveur de Diderot : on joue aux Variétés *le Roi des drôles,* d'après le *Neveu de Rameau.* — Les *Salons* de Diderot sont commentés. Cf. aussi lettre de Baudelaire, 8 novembre 1854.

(3) *Les Illustres Françaisés, Histoires véritables,* Amsterdam, 1748, 4 vol. Cf. *le Réalisme,* pp. 23 et seq.

(4) Cf. une description de son cabinet de travail dans Troubat, *Essais de critique,* p. 13.

n'avaient pas trouvé place dans la peinture objective de la société. *Les Souvenirs des Funambules* complètent *les Aventures de Mariette; les Quatuors de l'île Saint-Louis* nous font connaître le Champfleury des soirées musicales chez Wallon (1); *les Sensations de Josquin* nous montrent Champfleury voyageur, à Berne, chez Max Büchon ou dans la diligence de Laon (2); enfin *les Amis de la Nature,* roman à clef et bouffonnerie énorme, retracent les joyeusetés du groupe qui avait succédé au cénacle réaliste de 1850 (3). Il est certain qu'on ne saurait faire rentrer ces productions dans les limites de la théorie réaliste : ce sont des amusements fructueux, puisque *les Sensations de Josquin* paraissent dans la *Revue des Deux Mondes,* mais sans portée, comme Champfleury a pris soin de le répéter dans toutes ses préfaces. Contre les reproches des réalistes, il s'est défendu à l'avance en ménageant son indépendance, en refusant le titre de chef d'école; contre les attaques des critiques, il se garantit en demandant qu'on ne juge pas du réalisme d'après ces œuvres de pure fantaisie (4). On y retrouve cependant l'élément essentiel du réalisme : la sincérité.

Bien entendu les critiques n'ont tenu aucun compte de ses distinctions et leur jugement porte

(1) Cf. J. Levallois, *Revue Bleue,* 6 avril 1895. — *Souvenirs de jeunesse,* p. 197.

(2) Cf. Troubat, *Une Amitié à la d'Arthez,* p. 121, et lettres à sa mère, passim.

(3) Cf. Troubat, *id.,* p. 109.

(4) Préface des *Souvenirs des Funambules* et *Contes d'automne,* p. 302.

en gros sur l'ensemble de la théorie et des œuvres, quelles qu'elles soient. Ils ne pouvaient nier le succès : *les Aventures de Mariette* eurent cinq éditions en dix ans; *les Bourgeois de Molinchart,* quatre de 1855 à 1859, et tirèrent à plus de 100,000 exemplaires; l'éditeur Lévy entreprend dès 1857 une édition des œuvres complètes; en 1861, Poulet-Malassis édite les œuvres illustrées de Champfleury; on traduit en anglais *les Souffrances du professeur Delthcil;* Champfleury fut donc de 1853 à 1860 un des romanciers favoris du public (1). — Mais ce succès ne désarma pas la sévérité des lettrés; ils le justifièrent en partie par les qualités de l'auteur : on lui accorde généralement un talent remarquable d'observation (2); on le félicita de la sagacité de certaines découvertes, faites sur des sujets ingrats et qui avaient rebuté les romanciers précédents (3); on le loua d'avoir su les mettre en lumière par une ironie plus frondeuse que méchante, une malice, spirituelle parfois, qui s'attache aux ridicules inoffensifs de la vie ordinaire (4). A côté de cette tendance, les plus irréductibles adversaires signalèrent, en y insistant plus que de raison, le côté attendrissant, salutaire et moral d'œuvres telles que *Mme d'Aigrizelles* ou *Richard Loyauté* (5); on y vit le prélude du retour de l'enfant prodigue au bercail de l'idéa-

(1) Cf. Babou, op. cit., p. 28.
(2) Ch. de Mazade, *Revue des Deux Mondes,* 1853, 3, 1221.
(3) P. d'Hormoys, *Revue européenne,* 1859, février, tome I. — Merlet, p. 38.
(4) Monselet, *la Lorgnette littéraire,* art. Champfleury.
(5) Dussolier, op. cit., p. 24. — Paul d'Hormoys, op. cit. — Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis,* tome IV.

lisme, on opposa *les Souffrances du professeur Deltheil* et leur sentimentalisme intermittent aux *Amoureux de Sainte-Périne* (1). Aussi le critique de la *Revue des Deux Mondes* se croyait-il autorisé à dire : « M. Champfleury réussit quelquefois, quand il oublie qu'il a un système, quand il se laisse aller à son inspiration (2) ». C'est en effet le réalisme qui est la cause de tout le mal ; c'est parce qu'il a voulu le mettre en pratique que Champfleury a compromis ses belles qualités. Là-dessus les critiques sont d'accord, même les plus bienveillants, à l'exception de quelques membres de l'école réaliste (3) ; leur grief principal est l'absence de composition, le manque d'art ; ils déplorent unanimement cet abus du détail oiseux ou disproportionné, qui, d'après eux, est une nécessité du réalisme (4). En effet, pour qui s'attache uniquement à reproduire, les généralités disparaissent dans la poussière des faits : les épisodes se succèdent « comme les maisonnettes des cantonniers le long des voies de chemin de fer (5) ». Noyé dans les détails, le romancier perd de vue les grandes idées qui doivent présider à la réalisation de l'œuvre d'art, le but moral ou social qui seul nous intéresse (6). — Enfin, un reproche aussi général c'est celui d'immoralité et de grossièreté. On se

(1) D'Hormoys, op. cit.
(2) De Mazade, 1860, 5, p. 237.
(3) Dussolier, p. 18. — De Mazade, 1860, op. cit. — *Id.*, 1854, 2, 1050.
(4) E. Chasles, *Atheneum*, 15 juillet 1854. — Arnould, *Revue européenne*, t. III, p. 185. — Merlet, p. 29.
(5) Dussolier, op. cit.
(6) Ch. de Mazade, tous les articles cités. — Pontmartin, *id.*

récrie sur la crudité de certains tableaux ; on déclare dangereux pour les bonnes mœurs ces ouvrages cyniques ; on proteste au nom des droits de l'idéal et de la beauté (1). Nous retrouvons tous les arguments déjà invoqués contre Courbet : le principe admis par tous les critiques, c'est que l'art consiste à choisir dans la réalité ce qui peut le mieux mettre en lumière une grande idée morale et artistique. Champfleury s'est trompé en croyant que l'intérêt d'un roman réside dans la reproduction minutieuse des réalités les plus crues (2).

Ce n'est pourtant pas, à notre avis, la doctrine réaliste qui doit porter la responsabilité des défauts de Champfleury. Beaucoup de ceux qu'on lui a reprochés ont leur source dans son individualité. La page des *Souvenirs de jeunesse* que nous avons citée ailleurs nous révèle les deux tendances entre lesquelles hésita toujours son esprit, même lorsqu'il se fut tracé une méthode unique. — La première de ces tendances, c'est une honnête sentimentalité. Il a toujours eu du goût pour les histoires attendrissantes, les dénouements mélancoliques et les idylles amoureuses. Il était au fond très bourgeois (3), au bon sens du mot, c'est-à-dire ami des affections calmes, des « bons sentiments », comme

(1) Sainte-Beuve, op. cit. — Ch. de Mazade, 1er juillet 1862. — Pontmartin, *Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1861. — Merlet, p. 31.

(2) Cf. Babou, p. 23 : « Le réalisme, ne serait-ce pas le rachitisme? » — Merlet, p. 41.

(3) C'est ce que reconnaît même Ricault d'Héricault, *Mürger et ses amis*, loc. cit., pourtant violemment hostile. Cf. aussi Troubat, *Essais de critique*, p. 8.

il dit à sa mère. Il n'a jamais parlé qu'avec respect et sur un ton ému des sentiments de piété filiale; il a conçu l'amour comme une véritable passion, mais comme une passion calme, faite d'affection solide, et non comme l'échange de deux fantaisies (1). Il a aimé les enfants pour leur ingénuité et leur faiblesse (2). N'oublions pas qu'il était un timide sous ses airs goguenards et rudes (3). Ceci nous explique bien des pages de son œuvre, où s'étale une sensibilité un peu puérile, une vertu un peu trop naïve. Nous avons vu les traces de cet esprit dans *les Oies de Noël;* la passion de Gérard pour Mariette, celle de Richard Loyauté pour sa maîtresse, de Raymond pour Mme d'Aigrizelles, avec des nuances parfois bien senties, ont, dans l'ensemble, quelque chose de conventionnel; on sent que Champfleury, pour nous émouvoir, exagère leurs conséquences. Mme Le Pelletier, sa fille Suzanne, M. de Boisd'hyver sont, dans la première partie du livre, tellement vertueux qu'ils deviennent faux. « La jeune femme est un « ange », disait Flaubert de l'héroïne des *Bourgeois de Molinchart* (4). De même, dans *les Quatuors de l'Ile Saint-Louis,* l'histoire de Victorine et de M. Colisée devient invraisemblable à force d'être touchante. Champfleury a ainsi abouti à créer des types de vertu niaise, de sensibilité fade et de passion romanesque

(1) *Gazette de Champfleury,* p. 56. — Troubat, *Une Amitié à la d'Arthez,* pp. 125, 126, 128 et passim.
(2) Cf. d'Hormoys, op. cit.
(3) Cf. *Confessions de Sylvius* et *Aventures de Mariette,* passim.
(4) *Correspondance,* t. III, p. 2.

assez contraires, sinon à la méthode, du moins aux postulats implicites du réalisme ; ils semblent sortis du théâtre de Diderot (1). Ses jeunes filles, ses vieilles mères, ses honnêtes ouvriers sont aussi faux que les héros romantiques, parce qu'il les voyait à travers un parti pris sentimental et qu'il a voulu en faire des personnages sympathiques.

Il a, d'autre part, abouti à créer des types aussi faux en se laissant aller au second penchant inné chez lui : la recherche du ridicule (2). Toute sa vie il a exercé sa verve sur les travers de ses contemporains (3). Soit qu'il se délecte à ressasser les sottises d'une conversation provinciale, soit qu'il s'extasie devant le ridicule plus apparent des excentriques, soit qu'il recherche les épisodes burlesques à la Paul de Kock, c'est toujours le côté risible qui le frappe chez les hommes et dans les événements (4). Ce parti pris de comique se superposant au réalisme, qui lui impose de prendre ses matériaux dans la réalité, a abouti à une caricature continuelle (5). A côté des scènes larmoyantes ou idylliques, c'est un défilé de grotesques qui appellent le crayon de Monnier. Ce goût entraîne Champfleury à sacrifier le plan et les proportions au désir qu'il a de piquer un type nouveau dans sa collection, d'introduire un

(1) Champfleury admirait les drames de Diderot autant pour la vertu qu'ils respirent que pour leur allure naturelle. Cf. l'éloge qu'il fait de Sedaine, dans *Champfleury inédit*, p. 137.
(2) Cf. Babou, op. cit., p. 30.
(3) Cf. chapitre II.
(4) Cf. Dussolier, p. 22, fin.
(5) Cf. l'opinion un peu exagérée de E. Rousse, p. 425, « C'est du Paul de Kock », et de Nettement, p. 159, « du Pigault-Lebrun sans verve ».

épisode amusant. Les premiers rôles, généralement romanesques, sont oubliés, et ce sont les figures du second plan qui attirent notre attention. De là l'intrusion d'un grand nombre de personnages épisodiques, dont chacun incarne une manie particulière (1). D'ailleurs, une fois qu'il a fait mouvoir tous les fils de ce pantin, qu'il lui a fait exécuter quelques gestes grotesques et saccadés, Champfleury l'abandonne brusquement, le laisse dans un coin de chapitre et passe à une autre marionnette (2). L'intérêt se disperse, et le roman finit par faire l'effet d'une galerie. Comme dans cette galerie tous les portraits ont un air de famille; comme ils ont tous quelques traits de cette bêtise bourgeoise qui a hanté Champfleury, leur succession uniforme finit par être fatigante.

Or, ces deux tendances, Champfleury était incapable de les unir dans une synthèse supérieure, il ne s'est jamais élevé au delà de la représentation de la vie, il n'en a pas approfondi le sens. Tout ensemble pour lui se décompose en une foule de traits particuliers, mais il n'a jamais formulé la loi suivant laquelle, sous l'action d'influences communes, se créent des êtres identiques malgré les différences superficielles. Voyez ses prêtres, il n'y aurait besoin que de changer leur costume et leurs occupations, ils pourraient aussi bien être de vulgaires bourgeois de Bayeux; leur psychologie resterait

(1) Cf., dans *M. de Boisd'hyver,* les demoiselles Loche, l'abbé Aubertin, le chanoine Commendeur. — Dans *les Bourgeois de Molinchart,* l'archéologue au parapluie.

(2) Cf. Merlet, p. 39.

telle quelle; chacun d'eux a une originalité très accusée, il lui manque l'empreinte qui fait d'un individu le type de toute une classe. Aussi le roman de Champfleury ne repose sur rien, ses personnages n'ont aucune profondeur. Ils ne sont pas les représentants d'une humanité éternelle et universelle, comme chez les classiques; ils n'ont aucun lien avec la nature, comme les héros romantiques; elle ne les apaise pas par sa beauté et son harmonie, ne les révolte pas par sa cruauté indifférente; ils ne rentrent pas, comme le voulait Balzac, dans les genres ou les espèces d'une vaste classification sociale; l'hérédité ou les tares physiologiques ne pèsent pas sur eux comme chez Zola et Flaubert; on ne saisit en eux ni l'influence de la race, ni celle du milieu, comme chez les paysans de Maupassant. Champfleury ne se pose aucun des problèmes que soulève leur existence; sa philosophie, au moins jusqu'en 1860, est courte et indigente; quelques vérités de bon sens, quelques réflexions sur l'incertitude des choses humaines (1). Ainsi son œuvre, ne pouvant trouver son unité et son intérêt dans un principe supérieur à l'individu, se réduit à un vain défilé de formes touchantes ou risibles. Elle demeure intéressante, à cause précisément de ce caractère divers, et il est des passages qui retiennent l'attention. Mais les invraisemblances, les contradictions, les longueurs qui dénaturent le plan primitif empêchent de voir en elle la réalisation du véritable roman réaliste.

(1) Cf. spécialement *la Tête de mort, les Gras et les maigres* (dans *Contes d'automne*).

Le style ne peut que confirmer cette impression. Il manque d'art et parfois de grammaire. Sans doute il faut songer que Champfleury prêtait à ses personnages le langage de la conversation et qu'il faisait fi des ornements du style. Il reste que tous les critiques lui ont reproché son insouciance, cette allure négligée, cette diffusion de la pensée sous la banalité de la forme (1). Ils n'ont pas vu que Champfleury n'est arrivé au mauvais style que pour avoir voulu forcer son talent. Il avait le don de peindre expressivement les couleurs et les formes extérieures; si sa langue n'est pas toujours correcte, elle parvient à traduire la sensation tant qu'il s'agit de choses matérielles et palpables. Elle devient pénible quand Champfleury prétend analyser finement des sentiments indéfinissables ou exprimer des passions violentes (2). Il ne recule pas alors devant des métaphores d'un goût épouvantable : sa phrase jusque-là claire, courte, alerte, se charge d'incidentes : devant son impuissance à traduire, il multiplie les touches, sans souci des disparates. Avec cela, son goût du bizarre le sert mal et l'incite à chercher des équivalents inattendus; son amour pour la minutie l'entraîne à ne négliger aucun intermédiaire, à se traîner dans d'interminables explications; ainsi il aboutit à faire des morceaux qu'il a particulièrement soignés d'horribles mélanges de mauvais goût et de lourdeur. Une seule phrase, extraite du roman qu'il considérait comme

(1) Babou, p. 18. — Sainte-Beuve, op. cit. — Monselet, *la Lorgnette littéraire*, op. cit.

(2) Babou, p. 31. — Exemples dans Merlet, op. cit. p. 22.

son chef-d'œuvre, *Monsieur de Boisd'hyver*, donnera une idée de ce style, heureusement assez rare chez lui. Voici en quels termes Champfleury prétend donner une idée du désespoir amoureux de son héros :

« Il lui restait un corps en apparence, mais dont il ne pouvait plus se servir, pas plus qu'on ne peut loger dans une maison incendiée où ne sont, à l'intérieur (!), que poutres noircies, carreaux brisés et pas de meubles (!!) (1). »

(1) P. 218.

CHAPITRE XI

L'École réaliste.

Lorsque nous avons examiné la constitution du groupe réaliste dès 1850, nous nous sommes surtout attaché à montrer quelles influences avaient présidé à sa naissance, autour de quels chefs il s'était constitué. Courbet et Champfleury sont incontestablement les deux grands hommes du nouveau cénacle. Mais à eux sont venus se joindre quelques-uns de ces « jeunes esprits » qu'appelait à grands cris notre romancier. On trouvera leurs noms et leurs titres dans *la Lorgnette littéraire* de Monselet (1) ou dans l'ouvrage de Firmin Maillard, *les Derniers bohèmes* (2). Ceux qui laissèrent les traces les plus marquées dans la littérature avaient nom Duranty, Fernand Desnoyers (3), Th. Pelloquet,

(1) Cf. en particulier les articles Barbara, Basset, R. Brücker, Büchon, Bataille, etc.

(2) Cf., au début, une description très vivante de la Brasserie des Martyrs et des discussions qui s'y tenaient; plus loin, notices sur chacun des principaux habitués.

(3) Cf. Troubat, *Une Amitié à la d'Arthez*, pp. 213 et seq. — Lorédan Larchey, *Revue biblio-iconographique,* 1902 : *Fernuche* (souvenirs).

Jules Vallès, Montégut, Théophile Sylvestre. Une énumération plus complète ne nous apprendrait rien : il est plus intéressant de savoir quel était l'esprit de ces nouveaux venus du réalisme. En général, ils semblent avoir vu dans la doctrine moins une formule nouvelle, capable d'inspirer des œuvres originales, qu'une machine de guerre dirigée contre les littérateurs en vue; Barbey appelait la brasserie des Martyrs « le camp des Bagaudes » et Préault « la Béotie »; les deux mots étaient justifiés : de là partaient les attaques les plus violentes contre les triomphateurs de la mode; c'était là aussi que les paradoxes les plus violents étaient soutenus, avec une conviction d'autant plus forte qu'ils n'étaient appuyés sur aucune connaissance solide :

« Pour presque tous, l'absence d'études classiques faisait que, ne sachant pas ce que c'est que la métaphysique, ni la psychologie, ni la logique, ils ignoraient comment l'on analyse et comment on pense. On les entendait prononcer les noms de Stendhal, de Mérimée, de Sainte-Beuve, de Renan, de Berthelot, de Taine; mais si l'on excepte Joseph Delorme et l'auteur de *Colomba,* ces noms c'était tout ce qu'ils en savaient... c'eût été du sanscrit pour eux (1). »

Ils avaient d'ailleurs fort à faire pour se défendre contre les attaques d'un groupe dont les tendances étaient toutes différentes, bien qu'il fût composé de jeunes littérateurs, celui qui se réunissait d'abord dans les bureaux de rédaction du *Paris* (2), plus

(1) Audebrand, *la Fin de la bohème,* pp. 208 et seq.
(2) Cf. *Journal des Goncourt.* Les rédacteurs étaient, à côté

tard dans ceux du *Figaro* (1). En eux persistaient les traditions de l'école fantaisiste, et les réalistes furent les victimes désignées de leur goût pour l'humour et la raillerie. Un groupe encore plus restreint bataillait aussi contre Courbet et ses partisans : c'était celui des transfuges de la nouvelle école, car, dès 1854, des scissions bruyantes s'étaient produites. Charles Bataille (2), dont le roman, *Antoine Quérard,* fut considéré pourtant comme une œuvre très réaliste (3), menait l'attaque, assisté de Rolland, Auguste de Chatillon et Fernand Desnoyers, qui lui aussi abandonna le cénacle où il avait été présenté par Mathieu en 1853 (4). De 1854 à 1860, ce fut donc une guerre incessante d'épigrammes, une suite de petites querelles littéraires. Absorbés par ces débats insignifiants et par des discussions de boutique, les jeunes réalistes n'eurent guère le loisir de produire des œuvres sérieuses : dès l'origine, le réalisme proprement dit, la doctrine de Champfleury et de Courbet, tomba entre les mains de disciples qui la rapetissèrent.

Elle eut également contre elle les anciens camarades de Champfleury, les survivants, désormais célèbres, du groupe de la Bohème (5). Sans doute

de Mürger, Karr et Banville, A. Scholl, les Goncourt, Eggis, Roger de Beauvoir ; il avait, nous dit-on, « comme l'héritage des convictions de 1830 » et passa pour la continuation du *Corsaire*. Gavarni y collaborait.

(1) Fondé le 2 avril 1854.

(2) Cf. Monselet, *la Lorgnette littéraire*, p. 19.

(3) Cf. Ch. de Mazade, *les Romans nouveaux, Revue des Deux Mondes,* 1er juillet 1862.

(4) Cf. Ph. Audebrand, *la Fin de la bohème,* p. 192.

(5) Sur l'ensemble, cf. Cassagne, op. cit., p. 124.

Dupont et Mathieu furent au début des assidus de la brasserie Andler. Mais leur réalisme restait subordonné à des tendances sociales et politiques (1); d'ailleurs ils ne partageaient pas les opinions de Champfleury sur l'impersonnalité nécessaire à l'œuvre d'art : « Aucun détail qui n'ait été pris sur le fait, dit Dupont; est-ce là ce qu'on appelle du réalisme? Je n'y ai pas visé à coup sûr, et autant j'aimerais à rendre fidèlement le détail, autant j'aurais horreur d'une peinture exacte qui ne vivrait pas, en dehors de l'imitation, de la vie même, du sang et de l'âme de l'artiste (2). » Leurs goûts populaires et leurs intentions satiriques s'exprimaient dans une série d'œuvres assez légères : les *Almanachs de Jean Raisin* (3), une revue qui n'eut que trois numéros : *Jean Raisin, revue joyeuse et vinicole* (4). Le réalisme s'y fait rabelaisien (5) et malicieux. Sans mépriser ces tentatives (6), Champfleury ne pouvait y voir une application de ses théories. Baudelaire resta toujours l'ami de son ancien camarade (7), mais

(1) Cf. les allusions dans *l'Almanach de Jean Raisin pour 1854* : proclamation de G. Mathieu.

(2) Tome IV de ses *Chants et Chansons*. — Note sur la chanson *le Pâturage*.

(3) Parus à partir de 1854 : Collaborateurs : Banville, Mürger, F. Desnoyers, A. Busquet, Al. Delvau, A. Watripon, Barthet, A. Luchet.

(4) La Bibliothèque Nationale ne possède que le prospectus. Cf. aussi *Chants et Chansons de la Bohème* (1853) (Dupont, Mathieu, Mürger, Watripon, Delvau, etc.)

(5) Cf., dans l'Almanach de 1855, de nombreuses citations de Rabelais.

(6) Il y publie : *la Légende de Saint-Verni* (1855), *de Saint Crépin* (1854), *le Plat à barbe* (1859). Büchon y donne en 1855 une traduction de Heine.

(7) Cf. Troubat, *Une Amitié à la d'Arthez*, p. 72.

cette amitié se borna à des relations personnelles, et les idées contenues dans la *Lettre à G. Sand* ou dans la préface du *Réalisme* ne semblent pas avoir été partagées par l'auteur des *Fleurs du Mal :* il n'aimait pas Courbet ni ses disciples, et se piquait de n'être pas réaliste (1). Mürger, nous l'avons vu, avait été vivement attaqué par Champfleury en 1851 : si ces dissentiments littéraires n'altérèrent pas leur amitié (2), leurs idées allèrent de plus en plus en se différenciant. Les critiques de 1860 se servaient de Mürger pour critiquer le réalisme (3). « C'est une fatalité, disait Mürger, on ne peut écrire dix lignes sur moi sans écrire immédiatement au-dessous dix lignes sur Champfleury. » Monselet, que Champfleury avait connu dès 1846 à l'*Artiste* et sur lequel il avait compté un instant (4), faisait ses réserves et ne semblait pas vouloir sortir des fantaisies qui lui assuraient le premier rang parmi les chroniqueurs parisiens. « Il n'y a pas que des charretiers dans la nature, il n'y a pas que des Flamands dans les arts (5) », disait-il dans ses *Statues et statuettes*. Enfin il est inutile d'insister sur l'opposition de Banville (6) et

(1) Troubat, op. cit., p. 95. Sur les rapports de Baudelaire avec Champfleury et le groupe réaliste, cf. *la Correspondance* de Baudelaire, 1907, pp. 54 et 72. — F. Gautier, *Mercure de France,* 1er avril 1906, p. 372, — et Troubat, op. cit., p. 142.

(2) Cf. Troubat, op. cit., appendice II.

(3) Cf. Nettement, *le Roman contemporain,* et Dussolier, *Nos gens de lettres.*

(4) Cf. *Ch. Monselet, sa vie et son œuvre,* pp. 83, 85, 88, 106, 146 et chap. VII.

(5) P. 216 (1852).

(6) Cf. *Odes funambulesques,* éd. Lemerre, p. 270, et préface, p. 19.

de ses amis, Philoxène Boyer (1) en particulier, au groupe réaliste. Partis d'un point de départ commun, les « formistes » et les « sincéristes » ont oublié qu'ils combattirent ensemble vers 1846 et passent leur temps à s'entre-déchirer.

Tel était l'esprit du cénacle réaliste et tels furent les hommes qui le composaient. Reste à voir comment il manifesta ses idées. Nous avons étudié les manifestes de Champfleury et ses œuvres : les disciples essayèrent de le suivre dans l'une et l'autre voie. En 1856, ils résolurent de faire un effort décisif. Le journal *le Réalisme* fut fondé par trois d'entre eux : Duranty, Assézat et Thulié (2). Le premier seul est connu : Zola parle de lui dans ses *Romanciers naturalistes*. Assézat fut surtout un érudit, qui donna des éditions de Diderot. Enfin Thulié paraît avoir été un critique d'art. *Le Réalisme,* mensuel et assez volumineux, eut six numéros, du 1er décembre 1856 à avril-mai 1857, en y comprenant le prospectus manifeste imprimé sur deux pages et d'un format différent. C'est une collection d'articles des plus intéressants : la critique s'y fait très violente (3); les idées que nous avons rencontrées chez Champfleury sont exprimées sous une forme encore plus dogmatique (4); des œuvres et des hommes épar-

(1) Cf. les lettres à Arsène Houssaye, publiées par Marie Charlotte Croze dans *la Nouvelle Revue*.

(2) Cf., pour la biographie de ces trois hommes, Troubat, op. cit., p. 149.

(3) Cf. *les Préfaces littéraires des hommes nouveaux,* par Terrans, et les notes détachées qui sont à la fin de chaque numéro.

(4) Cf. un résumé de la profession de foi, assez diffuse, au

gnés par l'ami de Hugo sont ici violemment pris à partie (1). On sent, en outre, un effort intéressant pour justifier philosophiquement le réalisme (2), pour l'appuyer sur des bases plus solides (3). Les objections des critiques ennemis sont consciencieusement réfutées, et on peut dire que l'on trouve dans ces quelques numéros toute une histoire des polémiques auxquelles avait donné lieu la nouvelle doctrine (4). Les auteurs avouent d'ailleurs qu'ils ne sont que des continuateurs (5) : Büchon et surtout Champfleury ont montré le chemin depuis longtemps; deux longs articles (6) sont consacrés à caractériser leur talent et à développer les nuances particulières de leur réalisme (7). Cependant les auteurs du *Réalisme* se distinguent de leurs maîtres par deux traits : d'abord ils affirment leur indépendance (8) et déclarent que leur projet n'est pas inspiré par une arrière-pensée de flatterie ou de

début du nº 2, p. 17, de la collection, et *le Roman,* par H. Thulié, p. 23.

(1) Hugo, Michelet. Cf. critique de *Profils et grimaces,* de Vacquerie, p. 24. En revanche, les littérateurs réalistes sont encensés : Restif, Balzac, Stendhal, Proudhon.

(2) *Une lettre d'Allemagne*, par J. Scuder, p. 18.

(3) *Relation des arts,* H. Thulié, p. 21.

(4) Cf. H. Roquairol, *A quoi sert donc Charenton,* p. 20. — *L'Article de Pontmartin sur Balzac,* p. 28. — *Id.*, p. 45, et les notes à la fin de chaque numéro.

(5) Cf. la *Profession de foi,* nº 1.

(6) Nº 2, *Max Büchon et le réalisme,* et la réponse de Büchon, nº 3. — *Champfleury,* nº 4, p. 49. — Cf. aussi Duranty, préface aux *Amis de la Nature,* de Champfleury (1860).

(7) M. Troubat exagère en disant, p. 149, op. cit., que Büchon y est attaqué. Duranty déclare seulement que le réalisme de Büchon n'est pas tout le réalisme.

(8) Cf. p. 64 et profession de foi.

réclame ; ensuite ils sont plus catégoriques : ils développent jusqu'au bout les principes du réalisme (1) et lui donnent une portée sociale qui n'était peut-être pas dans la pensée de Champfleury (2). Malgré tous leurs efforts, ils furent d'ailleurs obligés d'abandonner la lutte : ils se retirèrent avec armes et bagages, et l'article dans lequel ils annoncent la fin prochaine du journal (3) semble promettre des œuvres où éclatera la valeur de la théorie qu'ils avaient essayé de faire prévaloir.

Y eut-il donc, indépendamment des romans de Champfleury, des œuvres composées sous l'influence directe de la théorie réaliste? Max Büchon, tout le premier, abandonna la poésie pour la prose, sur les conseils de son ami. Il avait déjà publié, en 1848, *le Val d'Héry, idylle salinoise,* qui vaut surtout par la fraîcheur des paysages et le sentiment d'amour du pays natal. En 1854, il publia dans la *Revue des Deux Mondes* deux petits romans, *le Matachin* (4) et *le Gouffre gourmand*, qui reparurent dans le volume *En Province,* publié par Lévy en 1858. Le réalisme y est à la fois plus accentué et moins original que celui de Champfleury : en effet, si les détails vulgaires de l'existence quotidienne y sont minutieusement notés (5), si les personnages y sont eux-mêmes de condition peu relevée et les occupations

(1) Cf. Assezat, *le Théâtre depuis vingt ans*, p. 21.
(2) Cf. Duranty, *Pour ceux qui ne comprennent jamais,* p. 17.
(3) N° 6, premier article.
(4) 1854, 2, 1174.
(5) Cf. le repas dans *le Matachin,* la scène de l'auberge, tous les dialogues de la vieille paysanne.

peu nobles (1), ces personnages se recommandent par une honnêteté, une sentimentalité uniformément vertueuse. Comme chez Gotthelf, l'inspiration morale fait passer les détails auxquels répugne le bon goût. D'ailleurs les romans de Büchon ont moins de portée que les peintures de Champfleury : ils se renferment dans la reproduction de mœurs locales; leur horizon ne va pas plus loin que le clocher de Salins : « Ces deux contes, ainsi que ceux qui pourront suivre, sont le faible résultat de mes recherches de l'art des pauvres gens (2) », déclare l'auteur. Max Büchon publia encore dans le *Journal pour tous,* en 1855, *le Fils de l'ex-maire* (3). En 1856, il semble las de cette forme, qui ne convient pas à son genre de talent : il revient à la poésie et se lance dans la critique : il publie en 1856, à Berne, une brochure intitulée *le Réalisme,* où il fait l'histoire de la doctrine au moyen d'articles de critique; il termine par une réfutation de ces extraits et par une apologie du réalisme (4). Il insiste particulièrement sur la nécessité de faire entrer dans l'œuvre les sentiments qui président à la vie de famille, et de peindre le travail des humbles. Il semble voir dans la lecture du roman réaliste moins l'utilité ou l'impression artistique qu' « un moment de repos,

(1) Vignerons et paysans, un peu comme dans *les Oies de Noël.*

(2) Préface, datée de 1857 (sans doute celle de *En province*), reproduite dans *Œuvres choisies*, 1878, en tête du tome III. — La réimpression du *Matachin,* en 1878, qui est conforme au texte de 1857, est plus longue et contient plus de détails réalistes que l'article de la *Revue des Deux Mondes.*

(3) Édité chez Hetzel en 1857.

(4) Analysée par Duranty, *le Réalisme,* p. 18.

un rafraîchissement inattendu »; il lui demande de nous rendre, « ne fût-ce qu'un instant, meilleurs, plus affectueux, plus courageux (1) ». Il reviendra sur cette théorie dans les premiers chapitres de ses *Noëls et Chants populaires de la Franche-Comté* (1863). L'année suivante, il donne une seconde édition des *Poésies complètes de Hebel;* enfin en 1867 il fait paraître ses propres poésies complètes (2) : nous y retrouvons les mêmes caractères qu'en 1852 et les mêmes éléments d'inspiration. Les pièces ajoutées sont d'un réalisme aussi vulgaire et nous font assister aux mêmes besognes insipides de l'existence journalière (3). Dans ces courtes pièces, où la sentimentalité vertueuse de Büchon n'a pas le temps de s'épancher, nous trouvons le réalisme épuré de tout élément étranger. On se demande ce que l'imagination d'un Hugo (4) pouvait apprécier dans ces œuvres d'une rare platitude. Sainte-Beuve, qui parle de M. Büchon dans un de ses *Lundis* (5), se contente de louer la conscience de ses recherches sur la littérature populaire et de lui adresser à l'avance les remerciements que lui devront les amateurs de vieilles chansons.

Le roman de Duranty, paru en 1860, mais écrit

(1) Préface de l'édition de 1864 des *Poésies de Hebel,* dans *Œuvres choisies,* 1878, t. I.

(2) Nous ignorons la date d'apparition du volume *Poésies franc-comtoises,* annoncé sur la couverture de *Noëls et Chansons.*

(3) Cf. *la Lessive, le Gilet blanc, le Grenier, la Sortie de la messe, la Veillée, Appartement à louer.*

(4) Cf. l'avant-propos des *Poésies,* dans *Œuvres choisies,* t. I.

(5) *Nouveaux lundis,* tome X : article du 3 juillet 1865. — Cf. aussi *le Constitutionnel,* 24 avril 1862.

en 1856-1857, *Le malheur d'Henriette Gérard,* se rattache aussi à la méthode réaliste. L'auteur déclare dès les premières pages qu'il laisse exprès des fautes de français dans la bouche de ses personnages, pour ne pas altérer la vérité de leur langage. L'influence personnelle de Champfleury s'exprime dans la dédicace du volume et se traduit par l'emploi de personnages grotesques, la sentimentalité des héros et la longueur de certains développements. Ce qui est personnel à Duranty, c'est un soin plus marqué de ménager l'intérêt, de préparer les catastrophes et de disposer habilement des épisodes autour d'une action principale. L'ouvrage est mieux composé que certains romans de Champfleury. Aussi eut-il un certain succès et la critique l'opposa même aux œuvres dont il s'était inspiré. Il ne semble pas d'aillenrs que Duranty en ait profité. Il se reprit au roman vers la fin de sa vie et se rallia à l'école naturaliste : Zola fut son exécuteur testamentaire lorsqu'il mourut en 1880 (1).

Enfin, il convient de faire une place à Charles Barbara, le plus ancien ami de Champfleury, le bohème de la première heure. Fils d'un luthier d'Orléans, il avait été professeur à Nantua et s'était lancé dans la vie littéraire vers 1840 (2). D'après Schanne, c'est Champfleury qui l'aurait présenté, dès son premier séjour à Paris, au groupe des « Buveurs d'eau (3) ». De toutes façons, le goût de la musique et du roman

(1) Cf. Troubat, op. cit., appendice III et page 149.
(2) En 1842 il apparaît dans la correspondance de Mürger.
(3) Cf. *Souvenirs de Schaunard,* pp. 194 et seq. : « Je sais que c'est Champfleury qui lui vint en aide et qui le guida de ses conseils. »

les rapprocha dans une intimité constante. C'est lui qui nous est dépeint dans les *Quatuors de l'île Saint-Louis* sous les traits du premier violon. Les *Souvenirs de jeunesse* nous le montrent copiant du Diderot et étudiant la *Gazette des Tribunaux*. Ces deux influences expliquent toute son œuvre, qui se réduit à deux volumes : *Histoires émouvantes* (1856) et *l'Assassinat du Pont-Rouge* (1859) : les premières parurent dans des revues (1), la seconde fournit le sujet d'un drame (2). Le caractère essentiel de ses œuvres est d'être à la fois psychologiques et dramatiques. Le réalisme de Barbara est tout fait de peintures exactes d'un état d'âme (3) ou d'un cas de conscience (4). A l'intérêt de cette reproduction s'ajoute celui du mystère dans certaines nouvelles, qui ressemblent un peu aux romans policiers de Gaboriau (5). Toujours le drame est habilement charpenté et souvent laisse une impression de force assez remarquable. Malheureusement Barbara manquait d'invention : aussi a-t-il emprunté au fécond Champfleury force passages et pas mal de situations ; on pourrait presque l'accuser de plagiat pour la nouvelle *le Portefeuille,* qui est directement inspirée d'un chapitre de *Mariette* (6) ; dans le début de la deuxième partie de *l'Assassinat du Pont-Rouge* nous retrouvons la même méthode qui consiste à faire du

(1) Cf. particulièrement la *Revue de Paris,* 18 juillet 1853, etc.
(2) Cf. Champfleury, loc. cit., paru également dans la *Revue de Paris,* janvier 1855.
(3) Cf. *les Douleurs d'un nom.*
(4) Cf. *le Portefeuille.*
(5) Cf. la fin de *l'Assassinat du Pont-Rouge.*
(6) Cf. p. 187 : *Pauline trouve un billet de 1,000 francs.*

roman un livre à clef (1). Ceci suffirait à montrer l'influence de Champfleury sur ce personnage assez bizarre et qui, à côté de qualités incontestables, n'a pas eu une volonté assez ferme et une imagination assez puissante pour se maintenir au rang honorable où il était parvenu.

En somme, aucun des romanciers que nous trouvons associés entre 1853 et 1860 à l'œuvre de Champfleury n'est arrivé à laisser l'ouvrage qui aurait traduit sous une forme définitive les aspirations de l'école. Elle en eut de très intéressantes, et, théoriquement, elle a parfois battu à plate couture les adversaires qui essayèrent de la réfuter (2). Mais toutes ses idées restèrent à l'état de projets : les réalistes n'eurent pas la force de persévérer, peut-être parce qu'ils ne se sentaient pas à la hauteur de leur tâche. En 1865, on peut affirmer que les premiers réalistes, les disciples de Courbet et de Champfleury, ont donné leur mesure et que, découragés, ils abandonnent la lutte (3). Chez aucun le succès ne répondit à l'excellence des intentions.

(1) Cf. particulièrement chapitre IV : les mêmes noms (Villiers) se retrouvent appliqués aux mêmes personnages. L'épisode du piano accompagnant le récit du juge d'instruction est emprunté à une nouvelle très ancienne : *D'un notaire poète* (1846).

(2) Il est certain que les arguments de G. Planche lui-même paraissent bien surannés et même sophistiques à côté de la logique serrée des articles du *Réalisme*.

(3) Cf. Dussolier, p. 216. — Pour Champfleury spécialement, cf. *Souvenirs*, p. 335.

CONCLUSION

L'Influence de Champfleury.

Nous avons vu qu'à partir de 1860 Champfleury abandonne peu à peu la littérature pour l'érudition. C'est précisément vers cette époque que le réalisme triomphe (1) : mais ce sont d'autres romanciers qui profitent de la faveur publique. D'abord Flaubert avec *Mme Bovary,* Ernest Feydeau (2) avec *Fanny,* les frères de Goncourt avec *Charles Demailly* et *Sœur Philomène.* Ce sont là désormais les trois noms qui, aux yeux des critiques, représenteront la nouvelle tendance, par opposition à Octave Feuillet et aux romanciers idéalistes. Vers 1870 apparaît Zola et quelques années plus tard l'école naturaliste. Nous arrivons ainsi à Maupassant et aux romanciers modernes.

Quelle a été l'influence de Champfleury sur les hommes que nous venons de nommer ? Flaubert

(1) Cf. Nettement, *le Roman contemporain,* p. 109.

(2) *Id.,* p. 129. Article utile à consulter, car Feydeau est mal connu et insuffisamment apprécié. Son influence et son succès furent pourtant considérables.

connut certainement ses romans, mais seulement lorsque le succès de *Mme Bovary* lui eut fait quitter sa solitude de Croisset. En 1854, une lettre de Louis Bouilhet attira son attention sur le romancier qui publiait *les Bourgeois de Molinchart*. Il lut la moitié de cet ouvrage, mais on sent à travers sa réponse à Bouilhet (1) qu'il fait connaissance pour la première fois avec Champfleury. Il ne semble guère apprécier sa manière. Plus tard, il resta toujours résolument étranger au mouvement de l'école réaliste : dans le monde qu'il fréquentait (Th. Gautier, la princesse Mathilde, etc.), il ne risquait pas de rencontrer Courbet et ses amis. D'autre part, au point de vue purement littéraire, il ne pouvait apprécier ces tableaux dépourvus d'art et ce style volontairement incolore. Aussi ne trouvons-nous pas dans sa correspondance après 1854 la moindre trace de Champfleury. Ceci est d'autant plus significatif que, dans les lettres à sa nièce, il cite sans cesse les Goncourt, avec qui il eut des relations fort amicales. Il s'intéresse à Feydeau et constate que l'oubli le plus profond a vite suivi son rapide succès. Il demande à sa nièce si elle a lu *Thérèse Raquin* et lui en signale les qualités. Il ne faut donc pas croire que Flaubert se désintéressait en bloc du mouvement littéraire : le silence qu'il observe vis-à-vis de Champfleury prouve qu'il ne lui accordait qu'une valeur très mince. Comme d'autre part les tendances réalistes de Flaubert se manifestent déjà vers 1850, nous pou-

(1) Lettres des 5 août 1854 et 10 août 1854, *Correspondance*, tome 3, p. 2. Cf. en revanche l'appréciation de Champfleury sur *Mme Bovary*, *Souvenirs*, p. 246.

vons admettre que l'école réaliste, dont Champfleury était le grand homme, n'exerça sur lui son influence à aucun moment de sa vie.

Les frères de Goncourt, vivant dans le milieu parisien, habitués des cafés littéraires et des bureaux de rédaction, furent informés plus vite et mieux que lui des tendances de cette école. Ils collaboraient au journal *Paris,* auquel Champfleury donna quelques articles. Mais les relations ne furent jamais amicales entre le groupe auquel ils se rattachaient et celui qui siégeait à la brasserie des Martyrs. Leur cercle comprenait Saint-Victor, About, Fiorentino (un transfuge de la bohème), Mario Uchard, Villemot, etc.; de leur côté, Champfleury, Duranty, Barbara, Courbet ne fréquentaient guère le café Riche. A certaines allusions du *Journal des Goncourt* (1), nous devinons qu'une inimitié sourde existait entre ces deux groupes. Lorsque Mürger, définitivement assagi, abandonne toutes relations avec la Bohême, le *Journal* constate que « là-bas, on crie à la défection »; là-bas, c'est dans le cénacle réaliste (2). — D'autre part, les Goncourt, par leurs études sur le dix-huitième siècle, par leurs peintures des élégances parisiennes, se rattachent directement à cette école de précieux (3) qui ressuscitèrent les galanteries surannées du siècle passé ou aux spirituelles chroniques du *Figaro,* à Arsène Houssaye et à Gavarni. Nous avons

(1) En particulier, mai 1856.
(2) Octobre 1857.
(3) Sur leur réalisme encore incertain en 1867, cf. J. Adam, *Nos sentiments et mes idées avant 1870,* p. 21.

vu ce que Champfleury pensait de ces deux hommes. Le réalisme des Goncourt fut un réalisme artiste (1) et anecdotique ; plus tard seulement (2), sous l'influence de Flaubert et de Zola, ils donnèrent des peintures plus sombres. La trivialité, la platitude du réalisme bourgeois choquaient leurs goûts les plus intimes (3). Ils furent donc non seulement indifférents mais hostiles à Champfleury, qu'ils dédaignaient comme homme et qu'ils contestaient comme écrivain.

En revanche Zola connut ses œuvres et les apprécia. Ceci résulte d'une lettre à Antony Valabrègue (4). Celui-ci lui faisait part de sa brusque conversion au réalisme. Zola, qui, à cette époque, abandonnait la poésie et, se dégageant de l'influence de Musset, écrivait les *Contes à Ninon*, le félicite d'avoir compris une école qu'il aime et de « fraterniser avec Champfleury. » Il ne semble pas mesurer toute la différence entre ce dernier et Flaubert. Pour lui, il y a eu jusque-là trois écoles littéraires, dont chacune a eu sa façon de représenter la réalité, c'est ce qu'il explique par l'image des trois écrans : le dernier, l'écran réaliste, a toutes ses préférences.

Si nous nous rappelons que quelques années au-

(1) « L'épithète rare, voilà la marque de l'écrivain. » *Idées et sensations*, p. 235.

(2) Cf. le jugement relativement bienveillant de Nettement dans son réquisitoire contre le réalisme, *le Roman contemporain*, p. 457.

(3) « La platitude du style vient de l'âme. » *Idées et sensations*, p. 108.

(4) 18 août 1864. *Correspondance*, tome II, p. 11.

paravant il faisait rimer des vers d'amour et projetait un vaste poème sur la création, nous conclurons que c'est l'influence de l'école réaliste et de ses deux représentants les plus autorisés, Flaubert et Champfleury, qui a contrebalancé celle de Musset et a fait prendre conscience à Zola de sa vocation de romancier. — Ses premiers romans en font foi : qu'est-ce en somme que l'histoire des Rougon-Macquart, sinon une vaste fresque à la Balzac, une peinture de la société selon la formule préconisée par Champfleury? Il y a donc continuité entre le réalisme bourgeois et social de l'école de 1857 et le naturalisme. — Mais Zola transforme rapidement les théories qui le séduisaient en 1864. Le naturalisme se différencie par trois caractères principaux. D'abord son allure nettement scientifique. Ayant préalablement observé les individus et les milieux, ayant classé les tempéraments et les caractères et dégagé les conditions d'existence de chaque classe sociale, Zola met en présence ces deux éléments : l'individu et le milieu, et étudie dans un roman la façon dont ils réagissent l'un sur l'autre. C'est ce qu'il appelle le roman expérimental. Ce procédé est en effet celui dont se servent les savants pour instituer des expériences, celui que décrit Claude Bernard dans son *Introduction à la Médecine expérimentale*. Sans doute il n'y a pas expérience au sens réel du mot, puisque nous avons affaire à une fiction littéraire; pour faire l'expérience véritablement il faudrait mettre un individu en chair et en os dans tel ou tel milieu réel; la société seule pourrait faire de telles expériences, et Zola n'a jamais prétendu

que la conclusion de ses romans avait la valeur d'une loi scientifique. Il a pourtant parfaitement le droit, et les critiques le lui ont contesté parce qu'ils n'ont pas daigné comprendre, d'appeler son roman un roman expérimental puisqu'il y applique, à des êtres abstraits, la méthode expérimentale. Ce qui a troublé les critiques, c'est qu'à côté de cette théorie, qui ne vise pas plus haut que le procédé de composition de l'œuvre, Zola en a une autre, moins originale d'ailleurs, sur l'utilité du roman. Il éprouve le besoin intense d'une transformation sociale, et il conçoit que cette transformation serait facilitée par une science sociale qui classerait les passions d'après leurs effets et serait comme une description des symptômes de chacune de ces maladies. Ceci n'a aucun rapport avec la théorie du roman expérimental, il n'y est pas question d'une expérience, mais d'une description analogue aux descriptions cliniques. Prenons un exemple : *l'Assommoir* est un roman expérimental parce que Zola a pris dans la réalité deux éléments : un individu, Coupeau, défini par son hérédité, et uu milieu, défini par certains caractères observés ; il a mis, par l'imagination, ces deux éléments en présence et il a noté, toujours par l'imagination, les perturbations amenées par le contact qu'il avait institué — d'autre part *l'Assommoir* est un roman utile parce qu'il présente la description exacte de la marche d'une passion, l'ivrognerie, et de ses conséquences. Il a donc une valeur littéraire et imaginative en tant que roman expérimental, et une valeur sociale en tant que roman réaliste. C'est en ce sens et dans ces limites que

l'on peut dire que Zola a voulu introduire la science dans la littérature. — Il diffère en outre de Champfleury par la part considérable qu'il laisse à la personnalité de l'écrivain : tout roman nécessite non seulement un travail de composition artistique, mais encore un don spécial de vision. S'il répudie les exagérations des stylistes et le vocabulaire artiste, Zola admet, à côté d'un maximum de vérité, un idéal de beauté. Il tient le milieu entre Flaubert et Champfleury. — Bref l'école naturaliste transforme complètement la doctrine réaliste : Champfleury ne la reconnut pas lorsqu'elle inspira des œuvres comme *Nana*. Comme les autres, il affecta de ne voir que les hardiesses et les saletés, il s'indigna et reprit les épithètes de Pontmartin (1) De son côté Zola l'oublia dans ses romanciers naturalistes. Champfleury avait pourtant sa place marquée entre Balzac et Flaubert. Bien plus que Stendhal, dont on ne s'explique guère la présence dans le Panthéon naturaliste, il a préparé les succès de l'auteur de *l'Assommoir*.

Si l'influence de Champfleury fut, en somme, peu considérable sur les grands représentants du réalisme au dix-neuvième siècle, elle s'exerça d'une façon efficace d'abord sur les romanciers de second ordre, ensuite sur le public (2). A la suite de l'école réaliste s'engagèrent dans le roman bon nombre de

(1) Cf. Grand-Carteret, *les Mœurs et la caricature en Allemagne,* préface de Champfleury, p. XIII, Paris, 1885.

(2) Chose curieuse, il fut en bons termes avec les parnassiens. — Cf. le *Glatigny* de Catulle Mendès et Troubat, *Mercure de France,* 15 mars 1906. — Pour Mendès lui-même, cf. *Une Amitié à la d'Arthez,* p. 94.

jeunes écrivains qui ne parvinrent pas à dépasser une honnête moyenne : les plus connus sont peut-être Hector Malot et Ferdinand Fabre (2). Quelques lignes de J. Levallois dans ses *Mémoires d'un critique* nous montrent tout un groupe de jeunes littérateurs, amis du « sincérisme » qui, vers 1860, prenaient pour modèle les romans de Mürger et de Champfleury. Comme d'autre part les véritables réalistes, Barbara, Duranty et consorts, produisirent jusqu'en 1870 et que Champfleury lui-même publie encore quelques romans, nous constatons que le second plan est occupé, dans la littérature du second Empire, par des romans directement inspirés de la théorie réaliste (1). Le gros public était venu à la nouvelle école. Et ce succès, Champfleury en a été le principal artisan; dès le lendemain de la Révolution, il a donné l'exemple; rappelons-nous les vives critiques que soulevèrent un peu plus tard *les Aventures de Mariette;* il en fut de même pour tous les ouvrages de Champfleury jusqu'en 1857. Mais, à force de crier au scandale, les critiques s'étaient enroués; surtout, à force de signaler au public les crudités révoltantes du réalisme, ils lui avaient appris à ne plus s'en indigner (3); peut-être même lui en

(1) Sur Ferdinand Fabre, cf. un mot de Dussolier : « Un maître peintre de rustiques », p. 287, qui marque bien ses rapports avec l'école réaliste.

(2) « Le réalisme avorte dans les deux sens : avec M. Zola il aboutit à des exagérations aussi ridicules qu'odieuses, avec M. Malot à des faiblesses qui touchent de bien près la platitude. » Bourget, *Revue des Deux Mondes*, 1873 (juillet), p. 466. Sur les débuts de A. Daudet, cf. Mme Adam, *Nos idées avant 1870,* p. 117.

(3) Cf. le ton des dernières doléances : Ch. de Mazade, *les*

avaient-ils donné le goût (1)! En tout cas, les lecteurs étaient familiarisés avec la méthode et les résultats du réalisme quand parut la Bovary de Flaubert. Deux ans auparavant *les Bourgeois de Molinchart* avaient déjà peint l'adultère en province : milieu, caractères, sujet, c'était l'ébauche de *Madame Bovary*. Qu'on suppose ce roman tombant au milieu d'un public non préparé, c'eût été l'indifférence totale ou le ridicule mortel : tel avait été le sort des romans de Stendhal. Au lieu de cela, le succès fut instantané et unanime. Champfleury, par ses demi-succès, avait attiré l'attention de la foule sur la doctrine à la mode, et, avec ses défauts, avait toujours laissé une place pour un successeur plus heureux et mieux doué. Son rôle fut donc celui d'un précurseur; comme le reconnaît Marcel Prévost : « Ce Champfleury, premier chantre des bourgeois, est par un côté le précurseur du plus grand artiste qui ait représenté notre prose... (Flaubert) (2). »

*
**

En somme, si nous essayons de replacer

Romans d'hier et d'aujourd'hui, *Revue des Deux Mondes*, 1860, 5, p. 237, et 1er juillet 1862. — Pontmartin, *id.*, *le Roman et les romanciers en 1861*, 1er décembre 1862.

(1) Cf. les critiques de Pontmartin, op. cit., et celles de Nettement sur *Mme Bovary*, « ce livre dont la partie descriptive fatigue par sa prolixité minutieuse, dont les personnages inspirent le dégoût par leur caractère odieux ou stupide », *le Roman contemporain*, pp. 126 et seq., ou celles de Poitou, *Du roman et du théâtre contemporain*, 2e édition (1859), préface, p. 17.

(2) *Revue bleue*, 14 avril 1900.

Champfleury dans le cours de l'histoire littéraire, nous constatons qu'il a joué un rôle important, parce qu'il continue l'œuvre de Balzac, qu'il prépare celle de Flaubert et qu'il contribue même avec lui à habituer le public au réalisme (1). Son œuvre marque le moment où le réalisme, gêné jusque-là par d'autres tendances, les refoule à son tour. Avec lui, le réalisme constitue le véritable élément d'intérêt du roman. Les œuvres de Champfleury marquent donc une date dans l'évolution de ce genre au dix-neuvième siècle.

Qu'on nous permette d'indiquer brièvement comment nous nous la représentons. — Le goût de la curiosité, du détail nouveau ou piquant, le souci de dépayser le lecteur en offrant à son imagination des mœurs inaccoutumées et des paysages étranges fut la source du réalisme dans le roman exotique, antique ou historique du début du siècle. Dans les traductions de Walter Scott, ce réalisme s'affirme par la vérité des détails et la minutie de la reproduction : les romans historiques qui, en France, s'inspirèrent de ces reconstitutions fidèles continuèrent à rechercher curieusement les traits de mœurs à la fois authentiques et bizarres. On peut dire que certaines pages de *Notre-Dame de Paris* ou de la *Chronique de Charles IX* sont au Paris du moyen âge ou des guerres de religion ce que sont certaines descriptions de *l'Assommoir* au Paris contemporain. La méthode de description réaliste était donc trouvée ; restait à l'appliquer aux mœurs

(1) Cf. A. Dussolier, op. cit., p. 48.

contemporaines. Le roman historique se divisa en trois branches : l'une exagérant le romanesque et s'attachant plus à l'intrigue qu'aux procédés littéraires, aboutit, par l'intermédiaire de Dumas, au roman-feuilleton. Un autre groupe, après des tentatives en tous genres pour renouveler les sujets historiques usés (roman maritime, roman d'aventures), en arriva, avec Eugène Sue, à peindre ce qui dans la société contemporaine pouvait offrir l'attrait de l'inconnu : les bas-fonds de la société et le peuple. Mais, viciée dès l'origine par l'esprit romanesque et le pittoresque, cette forme de roman dévia, en outre, rapidement vers la politique : avec G. Sand et les derniers romans d'E. Sue, elle inspira des plaidoyers et des réquisitoires. Enfin il était donné à Balzac de fonder le roman de mœurs contemporaines, en appliquant à la société contemporaine tout entière les procédés descriptifs du roman historique. C'est à cette tendance que se rattache la théorie réaliste de Champfleury et de son école. Mais, parallèlement au développement du roman historique, d'autres formes de roman avaient occupé l'attention du public : le roman mélodramatique et mystérieux, représenté d'abord par Anne Radcliffe et Ducray-Duminil, avait pris une valeur littéraire supérieure avec les traductions d'Hoffmann et avait abouti au genre « cadavre », à la littérature fantastique, qui donna le ton au bas romantisme de 1835. D'autre part, la tradition comique, populaire avec Pigault-Lebrun et Paul de Kock, déjà plus relevée dans les œuvres d'Henri Monnier et du groupe que l'on devine autour de lui, s'était brusquement trans-

formée par l'envahissement de l'humour britannique ou germanique, à la façon de Sterne, de Jean-Paul et de Heine. Cet esprit humoristique, appliqué au romanesque et à l'horrible des nouvelles romantiques, avait donné des œuvres comme *Les Jeune-France* et, en général, les premiers romans de Gautier. L'école fantaisiste, qui, vers 1844, revient aux principes romantiques et réagit contre l'école du Bon Sens, s'inspire également de Gautier et de Balzac, avec parfois une nuance de sentimentalité allemande. Les *Scènes de la bohème* offrent un des aspects les plus caractéristiques de ce mélange de tendances. Mais cette école se scinde rapidement en deux groupes : l'un, par le culte de la forme, prépare et annonce l'école parnassienne et le groupe de la *Revue fantaisiste* (1867); l'autre, avec Champfleury, développe exclusivement les tendances balzaciennes. Flaubert combine dans une synthèse heureuse la méthode réaliste et les procédés de l'art pour l'art. A côté de lui et sous son influence directe se développe le réalisme artiste des Goncourt et, plus tard, celui de Maupassant. L'école réaliste proprement dite inspire des œuvres de second ordre qui luttent, de 1860 à 1870, contre l'envahissement du roman-feuilleton. Zola subit à son tour la double influence du réalisme romantique de Flaubert et de celui plus terre à terre des romanciers secondaires. Il donne, avec sa théorie naturaliste, une nouvelle formule de roman. Zola et Maupassant dépassés, nous arrivons à la période contemporaine.

L'école réaliste de 1857 a donc eu son impor-

tance, puisqu'elle sert de transition entre Balzac et les romanciers modernes. Son échec relatif ne doit pas nous faire oublier son existence. D'ailleurs, si elle a échoué, c'est d'abord qu'il lui a manqué le génie capable de vivifier cette méthode aride. Mais c'est aussi parce qu'elle s'interdit scrupuleusement tout ce qui dépasse le réalisme. Si l'on considère les diverses formes que le roman a revêtues au cours du siècle, on verra que chacune d'elles, à côté de caractères réalistes, admet d'autres éléments qui, le plus souvent, firent son succès : si l'on osait tirer d'une seule observation une loi générale, on pourrait voir dans cet échec la preuve que le strict réalisme est impuissant à nous intéresser. De fait, il n'existe pas une grande œuvre qui se borne à la simple reproduction de la vie quotidienne, même ordonnée et composée : tous les chefs-d'œuvre dépassent par quelque côté la banalité quotidienne. Par delà l'individu, ils nous montrent les types; derrière les événements particuliers, ils nous font toucher du doigt les grandes lois qui les gouvernent; à travers les sensations individuelles, ils nous révèlent les aspirations et les besoins d'une époque. Ou bien ils se bornent à fixer sous son aspect éternel, par la magnificence de la forme, le défilé des belles apparences. Dans tous les cas, ils enferment dans la représentation de la vie, même la plus plate et la plus banale, un principe qui l'illumine : un idéal ou une philosophie.

TABLE DES MATIÈRES

CONCLUSION